



خطاب السرد
الرواية النسائية السعودية

تقديم وتحرير
د. حسن النعمي

الكتاب الأول





خطاب السرد

الرواية النسائية السعودية

تقديم وتحرير

د.حسن النعمي

الكتاب الأول

النادي الأدبي الثقافي بجدة 135

ح النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٤٢٧هـ
فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

النعمي، حسن
خطاب السرد: الرواية النسائي السعودية/ حسن النعمي.-
جدة ١٤٢٨هـ
٣٦٠ ص ؛ ..سم
ردمك: ٦-٥٣-٧٥٧-٩٩٦٠

١- القصة العربية - نقد - السعودية ٢- أدبيات المرأة - السعودية
أ. العنوان
ديوي ٨١٣,٠٣٩٥٣١٠٠٩ ١٤٢٨/٢٧١

رقم الإيداع: ١٤٢٨/٢٧١
ردمك: ٦-٥٣-٧٥٧-٩٩٦٠

صف: سيد عبدالواحد



الحوار قيمة في ذاته. وفي صاحبه
فأيهما أدركت. أدركت الآخر

الفهرس

مقدمة

تستهل جماعة حوار إصدار كتابها الأول معبرة بذلك عن جهد جماعي ضخم قام به كل من تفاعل مع ملتقى جماعة حوار منذ انطلاقته في عام 2003م. لقد كان لنادي جدة الأدبي الثقافي ممثلاً في رئيس النادي السابق الأستاذ الأديب عبدالفتاح أبو مدين الفضل في إتاحة العمل لجماعة حوار في وتحت مظلة النادي، مقدماً الدعم السخي، ومعطياً الجماعة كامل الثقة في تقديم عمل ثقافي جاد.

ملتقى جماعة حوار ملتقى ثقافي مفتوح، شرطه الوحيد الإيمان بضرورة الحوار حول قضايا ترتبط بالشأن الثقافي والفكري حسب ما تقرره الجماعة. فهو ليس تكتلاً يتحدد بأسماء بعينها، يقوم بحضورها ويسقط بغيابها. فزاد الجماعة من المقبلين عليها متجدد بتجدد المواسم واللقاءات. فالجماعة ليست أفراداً معينين، بل فكرة يغذيها الشعور بأهمية التواصل المعرفي والإنساني حول قضايا متنوعة في شؤون الفكر والثقافة. وهذا أمر يحقق ثراءً غير مسبوق، يبعدها عن النمطية في الأفكار، ويحررها من القولبة والتصنيف. ذلك أن اهتماماتها تنمو بأفكار من يتواصل معها، منطلقة دائماً من مبدأ مركزية الحوار حول قضية محددة، أدبية أو فكرية على مدى موسم كامل، مستجلية كافة جوانبها وزواياها بدأب معرفي خلاق.

إن هذا الإصدار يأتي رغبة في توثيق عمل الجماعة على مدى موسم ثقافي كامل، والذي نرجو أن يكون إسهاماً معرفياً مؤثراً. يضم هذا الإصدار قراءات

ومداخلات ومناقشات حول محور (خطاب السرد المحلي: خطاب الرواية النسائية السعودية) الذي قدمته الجماعة في موسم 2004/2003. إننا نعتقد أن هذا العمل غير مسبوق في ثقافتنا المحلية لسببين رئيسين هما؛ أنه قام على محور محدد، قُدمت فيه قراءات لخمس عشرة رواية كتبتها المرأة في المملكة العربية السعودية منذ أوائل الستينات وحتى عام 2003م، معبرة عن تضاريس مختلفة من حيث القدرة على الاستفادة من التشكيل السردي الجمالي. غير أن ما كان مهماً في هذا المحور، أو ما كان معلناً وتباينت حوله الآراء، وهو سبب ثان يؤكد الأسبقية دون أن يمنحه التفوق على غيره، هو قراءة خطاب الرواية النسائية في المملكة بحمولاته الفكرية والاجتماعية من خلال الرغبة في استنطاق إجابات بدت ملحة في الخطاب السردي الذي قدمته المرأة في رواياتها. فجاءت الأسئلة كثيفة، وغير مواربة، مثل: ما حاجة المرأة للكتابة الروائية؟ هل هي حاجة إنسانية مطلقة، أم فنية، أم اجتماعية؟ هل المرأة تكتب بوحاً أم سرداً؟ قد تكون محصلة الإجابات مهمة بعمومها، غير أن القراءات كشفت أن الوعي بالكتابة مطلب استثنائي عند الكاتبة السعودية في مسعى لتحقيق الذات حيناً أو لكسر عزلة الصمت في حياتها، أو للتعبير عن رفضها لثقافة الحجب والإقصاء. فالروايات التي تمت قراءتها لم يكن رهان معظم الكاتبات فيها على إظهار جماليات السرد الروائي، إما عجزاً، أو رغبة في الذهاب إلى نص يُمَكنهن من تقويله ما يمكن من الأقوال والحمولات الفكرية. ولن أكشف سر هذه الروايات أكثر مما قدمته هذه القراءات والمداخلات. فربما حظي كثير من هذه الأعمال، وخاصة ما نشر حديثاً منها، بالمتابعات النقدية أو القراءات الصحفية، لكن المتابعة دائماً تقرأ الأعمال على نحو مفرد، خارج سياق صلتها بما قبلها وما بعدها. وهذا وإن كان مهماً، لكنها قراءات غير سياقية هدفها الوقوف على خصائص العمل بذاته ولذاته. كما أن المداخلات بحمولاتها المختلفة، وتقاطعاتها مع الروايات أو القراءات الرئيسة تعد قيمة مضافة لكيفية تعدد القراءات وتباينها.

إن خطاب هذه الروايات خطاب غير واع في معظمه، وإن بدا واعياً في بعض مستوياته، فذلك وعي بظاهر المشكلة لا بقلقها الوجودي الأبعد أثراً. ولذلك، فقد جاء

الخطاب معبراً بوضوح عن أزمة المرأة في مجتمع محافظ. إن إشكالية المرأة مع المجتمع المحافظ تتجسد في صورة الرجل الاعتبارية والإنسانية. فهي تحار في كتاباتها، مَنْ تُدين؟ الرجل الإنسان، أم الرجل المؤسسة؟ ومهما يكن الأمر، فإن قراءة الرواية قراءة سياقية كشفت هول القلق عند المرأة حتى ولو صرحت بعكس ما تعتقد كما في رواية (آدم .. يا سيدي) لأمل شطا، حيث ظهر الرجل بصورة مثالية، لكن النتيجة أن الكاتبة أقصت الرجل / الزوج من سياق الأحداث. فبموته وجدت الزوجة نفسها في المركز، وهي محور الحياة في بيتها ومجتمعها وفي تربية أبنائها، بل وفي تحديد مصائرهم. وهي عودة، ربما غير واعية، إلى فرضية أن المرأة هي أصل العالم. وهو دور نجحت فيه، ولكن بغياب الرجل؟ فما كان من الممكن، حسب مضمر الخطاب، أن تحقق ذلك في ظل وجود زوجها. إن الخطاب يتسلل بشكل غير واع ليقول إنه لا وجود للمرأة إلا في غياب الرجل. لا شك أنها فرضية قاسية، لكنه الخطاب الذي يتحكم في مقولاتنا. لقد وجد الخطاب في الرواية عموماً مادة خصبة، لكنه في رواية المرأة أكثر خصوبة؛ لأن الضغوط في حياتها غير متناهية. والكتابة بالنسبة للمرأة عالم تخييلي ترسم فيه شخصيتها الافتراضية، وتجيب فيه عن قلقها، وتحاكم فيه الرجل / المؤسسة والإنسان.

*****

لقد تأخر صدور الكتاب نتيجة لغزارة المادة ومسؤولية إخراجها بشكل يضيف للنادي، ويقدم جماعة حوار بشكل نرجو أن يكون لائقاً. ورغم متابعة أعمال الجماعة ومناقشاتها في الصحافة المحلية، وهو أمر نراه جديراً بالعناية والاستفادة، فإن تقديم جهد الجماعة يُعد توثيقاً نحرص على القيام به، مع يقيننا أنه جهد ما يزال متواضعاً وأقل مما نطمح إليه، في شكل مطبوع يسمح لنا قبل غيرنا أن نقيم تجربتنا، وأن نتيح للآخرين أن يتداخلوا مع هذا الجهد الذي أصبح ملكاً لقارئه أينما كان. إننا نرى أن جهد الجماعة مهما بدا متواضعاً سيكون له قيمته التاريخية والفكرية وخاصة أنه مشفوع بمداخلات ونقاشات قلما توجد في سياق آخر.

*****

سيلحظ قارئ هذا الكتاب تباين القراءات الرئيسة نتيجة لخبرات القراء والقارئات المختلفة معرفياً ووعياً بمنتج الرواية؛ فهناك قراءات قدمتها أقلام أكثر تمرساً بالنقد الروائي، وهناك قراءات نلمس فيها كلاسيكية التناول، وهناك قراءات اهتمت بالصرامة المنهجية، وهناك قراءات جنحت للتأمل الانطباعي. غير أن هذا التنوع فيه ثراء يؤكد ضرورة توسيع دائرة الحوار، وقبول المنظورات المختلفة للرواية. فالجماعة ليست قالباً أكاديمياً يلتزم الصرامة المنهجية، وليست تجمعاً نقدياً خالصاً، لكنها خليط من هذا وذاك يضاف إليهما قراء برعوا في قراءة الرواية دون أن يكونوا نقاداً تقليديين، أو منتمين للحقل الأكاديمي. غير أن ذلك لا ينفي أن تباين القراءات قوة وضعفاً، منهجية وانطباعية، كان موضع نقاش توضحه حدة المداخلات على بعض القراءات كما هو الحال حول بعض الروايات. فحاضرو وحاضرات الملتقى قالوا وقلن كلمتهم وكلمتهن في حينها.

أما المداخلات فهي حكاية أخرى. ولعل أهم ما في هذا الإصدار هو المداخلات سواء من حيث ثرائها، أو تنوعها، أو عمقها، أو بساطتها، أو حدتها، أو قلة احترافيتها. وهي جميعاً تشكل ثروة للمهتمين بنظرية التلقي. فالاختلافات المعرفية والخلفيات الفكرية والقناعات الدينية المتباينة للمداخلين والمداخِلات أثرت كثيراً في منطوق كثير من هذه المداخلات. وهو ما يجعلها تمثل قيمة في حد ذاتها؛ لأنها قيمة مضبوطة بحوار مركز حول محور محدد، وروايات محددة ما يجعلها مادة خام للدارسين الجادين في حقل التلقي ومستوياته.

*****

أود أن أنوه إلى آلية التحرير المتبعة في هذا الكتاب. إن عملاً بهذه الحجم والقيمة المرجوة يحتاج إلى تدقيق ومراجعة، وخاصة في جانب المداخلات الشفهية. إن الفرق بين المكتوب والملفوظ فرق جوهري. فالمكتوب فكر مدون بتأنٍ، فيه عناية الانتقاء ودقة التوجيه للأفكار والاستنتاج. أما الملفوظ من المداخلات فهو، من حيث العموم، عفو الخاطر، ورهن اللحظة، يحالفه التوفيق في التعبير في غالب الأحيان،

كما قد يعتريه سوء التقدير في أحايين أقل. فما هو الدور المطلوب هنا؟ هل هو تثبيت الجيد وإقصاء نقيضه؟ أعتقد أن عملاً مثل هذا غير لائق، وغير منطقي. إن تجاور المستويات مطلب جوهري حرصتُ على التقيد به ما أمكن. غير أن هناك أموراً أبحتها لنفسي ثقة في عفو القادرين والقادرات من الزملاء والزميلات في جماعة حوار، مع اعتذار مسبق إن تجاوزت حداً في هذا الشأن أو غيره. أقول أبحت لنفسي حذف ما هو متكرر من الأفكار في المداخلة الواحدة حتى تظهر أكثر تماسكاً، ومنسجمة مع سياق الكتاب. كما حذفت زوائد التعليقات التي تحفل بها لقاءات سادها ود وتبسط حيناً، وشد وجذب في أحايين أخرى. كما أبحت لنفسي ضبط اللغة نحواً وصرفاً وما شابه ذلك، مع يقيني أن فضل الكاتب على المتكلم لا يكمن في معرفته، بل في الوقت المتاح له في النظر لجوانب اللغة بتأنٍ وروية، فإن أخطأ المتكلم كان العذر له أكبر من غلط الكاتب المتأني. مرة أخرى إن خطأت صواباً جهلاً مني، فالوم نفسي وأبرئ غيري، وأعتذر سلفاً لمن أوقعته في خطئي. لقد كان التدخل في صياغة المداخلات عموماً عند حده الأدنى حتى لا تفقد المداخلة روحها وعفويتها.

سيجد القارئ اختلافاً في التوثيق في الأوراق الرئيسة في قراءة الروايات. لقد أبقيت الاختلاف كما هو. ومرد هذا الاختلاف يعود إلى تباين المرجعية العلمية لأصحاب الأوراق الرئيسة. كما سيلحظ القارئ أن المداخلات حول الورقة الأخيرة (خطاب الإقصاء والإحلال في الرواية النسائية)، غير موجودة بسبب عدم القدرة على تفريغها نتيجة لتلف شريط الفيديو، وهو أمر أعتذر عنه مرتين؛ مرة لأنني كنت أود خروجها مع المادة المطبوعة، ومرة لأنها كانت تعليقاً على ورقتي، وهو أمر يدعو للظن الذي أرجو أن لا يحمل إثمه من هو جدير بخلافه من حسن الظن. وعليه، فإن ثقتي بزملائي تمنحني جرأة طرح الكتاب كما هو. ولعل أحد الأسباب غير المعلنة، الذي لم أشر له فيما تقدم من أسطر، في تأخير طباعة الكتاب، هو مسعانا الدؤوب في استصلاح ما يمكن استصلاحه من هذا الشريط.

بقي أن أشكر كل من ساهم في إنجاز هذا العمل بالرأي والمشورة والإلحاح

في إخراجه. والشكر الوفير لأعضاء وعضوات جماعة حوار الذين دعموا فكرة الجماعة وعملها منذ ولادتها في عام 2003م بحنو سخي وتفان فريد سواء فيما يسند إليهم أو فيما يقدمونه من آراء صائبة من أجل تصحيح مسيرة عمل الجماعة، ولولا الخشية من الإطالة لذكرتهم بالاسم، لكن العزاء أنهم فعلاً قد نذروا عملهم للثقافة من ناحية، وحضورهم بارز من خلال القراءات والمداخلات من ناحية أخرى. كما أن الشكر الجزيل لرئيس النادي السابق الأستاذ الأديب عبد الفتاح أبو مدين، الذي دعم مشروع الجماعة على نحو مطلق، ورئيس النادي الحالي الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني الذي شارك الجماعة أعمالها بالحضور والقراءة والمداخلة، وهو اليوم يرعاها بوصفه رئيس النادي، فلهما الشكر من كافة أعضاء وعضوات جماعة حوار لما قدماه من دعم متجدد، ورعاية حانية.

رئيس ملتقى جماعة حوار

حسن النعمي

أول القراءات:

ما قبل البدايات في مسيرة الرواية النسائية السعودية

[illegible] الشدوي



ما قبل البدايات في مسيرة الرواية النسائية في السعودية

علي الشدوي

• مدخـــل:

في عام 1963 أي بعد ثلاث وثلاثين سنة من صدور رواية الأنصاري التوأمان (1930) صدرت أول رواية سعودية كتبتها امرأة (سميرة بنت الجزيرة: بريق عينيك). وبعيداً عن أن نرى في هذا التأخر في الإصدار حدثاً غامضاً ومثيراً فإننا سنتمسك بدراسة القيود التي تحكمت فيه.

ينصب النقاش في هذه المقالة على الأسئلة الأساسية التالية، في الفترة التي سبقت صدور أول رواية كتبتها كاتبة سعودية، ماذا حدث للمرأة مع حريتها؟ هل وجدت إمكانية في أن تزعزع القيود التي فرضها المجتمع؟ هل وجدت إمكانية في أن تنفلت من العادات التي تحكمت في نشاطها؟ هل توفرت على مجرد هامش؟ بعبارة أخرى: ما المرأة في الفترة (1930-1963).

الاعتراضات كثيرة على التحديد الصارم بهذين التاريخين، وسنصوغها في أننا لا نستطيع أن نرسم حدوداً واضحة معتمدين على أرقام تاريخية ليس لها إلا

قيم بيانية، وكما يقول ابن الشيخ (الشعرية العربية، 1996، ص 51)، فإن الرسم بهذه الكيفية سيكون مجرد مصادفة، ومن ثم يصبح الاختيار من حيث المبدأ عديم الأهمية. غير أن السؤال: لماذا تأخرت رواية المرأة ثلاثاً وثلاثين سنة يفرض نفسه بقوة، وهو الذي حصر موضوعنا بحدثين هما صدور رواية التوأمان (1930) ورواية بريق عينيك (1963). إننا لا نزعم أن هذين الحدثين يعتبران في ذاتهما حداً لمرحلة تستقل أدبياً عن المرحلة التي تسبقها أو التي تلحقها. فالمراحل من صنع الدارسين والكتاب حينما يكتبون لا يستهدفون حشر أنفسهم في مرحلة.

كيف كان ينظر إلى المرأة في هذه الفترة؟ لا نتوفر في الغالب إلا على معلومات نادرة، وقلما لفتت هذه السنوات الباحثين؛ لذلك فإن العودة إلى الثقافة والمجتمع وتكوين المرأة تغدو أمراً ضرورياً، وما يؤكد ضمان صلاحية هذا المدخل هو معقولية التحليل؛ كي نرى وضعية المرأة في هذه الفترة وتصور المجتمع عنها.

إننا نعرف الآن أن هناك قيوداً اجتماعية متنوعة قيدت المرأة، وفرضت عليها شروطا حياتية وأملت عليها أعرافا وتقاليد، إلى جانب قيود أدبية فضلت أنواعاً ومضامين أدبية. هذه القيود ذاتها عرضت على أجيال متعاقبة من الكاتبات اللاتي يمارسن الكتابة، وقد ظلت هذه القيود شبه ثابتة تكبل مشاريع أي كاتبة سعودية، هذه القيود تولدت عن مجتمع يولد الكتابات التي تناسبه، وهو أيضاً يحارب تلك التي لا تناسبه ويخفيها ويحجبها أو لا يعمل بها.

* مقاومة المعرفة:

ما يلفت النظر في أطروحة الباحث سحمي الهاجري عن القصة السعودية (القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، 1987) هو ببلوجرافيا القصص التي نشرت منذ نشأة القصة القصيرة في المملكة حتى عام 1964م، وقد ورد في هذه الببلوجرافيا مئات القصص وعشرات الكتاب ولا نجد فيها كاتبة واحدة. في السياق التاريخي يمكن أن يقبل هذا الغياب؛ فعلى امتداد أجيال عديدة نمت كراهية تعليم

الفتاة، وأكسبها المجتمع ما يعتبره فضائل يسهل المحافظة عليها، ولم يكن التعليم من هذه الفضائل. لذلك لقد تأخر تعليم البنات. وأثناء حديثه عن التعليم في الحجاز يعترف بكري شيخ أمين (الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، 1972، ص 153) بأن تعليم البنات في عهد العثمانيين والهاشميين أكثر غموضاً من تعليم البنين، وأن المصادر تضن بالحديث عنه. حتى بعد خروج الشريف حسين من الحجاز تأخر تعليم البنات الرسمي ثلاثين عاماً، حيث لم يكن هذا التأخر سوى مهادنة للوضع الاجتماعي السائد في تلك الفترة، لكن خلف هذه المهادنة راحت الدولة السعودية الناشئة – بحسب شيخ أمين – تدفع المواطنين إلى المطالبة به من وراء حجاب، وتشجع الصحف على الخوض فيه.

في هذه الفترة اعتبرت أغلبية كبيرة من الناس تعليم الفتاة خطوة – نحو رشد المرأة – عظيمة الخطر، وظهر أوصياء آلوا على أنفسهم ممارسة سلطة دائمة عليها، ونصبوا أنفسهم مراقبين عليها حتى لا تسمح لنفسها بمد خطوة خارج الإطار الذي حشروها فيه، وبين فينة وأخرى كانوا يتطوعون ليظهروا لها الخطر المحدق بها إن هي حاولت أن تتعلم.

لماذا تأخر تعليم الفتاة؟ يميل بكري شيخ أمين (ص 153) إلى تفسير التأخر بعاملين: أولهما ديني حيث يعتقد كثير من الناس أن تعليم البنات يؤدي بهن إلى الإثم والحرام، والآخر اجتماعي نشأ من النظرة الخاصة إلى المرأة، وأنها خلقت للبيت ولخدمة أهواء الرجل وتلبية رغباته وأن كل تعليم لها هو قبل كل شيء مفسدة لها.

من الصعب ألا يتفق أحد معه بخصوص هذين العاملين ، فالتصور الذي كان سائدا في تلك الفترة هو أن المرأة وجدت في موضع من يجب حمايته و أن وظيفتها الطبيعية هي أن تحمل وتلد وتخدم، لقد قيدها المحيط الاجتماعي تقييداً صارماً ومن ثم وجدت نفسها مرغمة على قبول ممارسات ملزمة لا تملك بديلاً عنها.

في تلك الفترة كان ينظر إلى المرأة على أنها أقل قيمة من الرجل. وما نود من

القارئ الاحتفاظ به لبيان هذه الأفضلية هو أن سعر صرف الجنيه في تلك الفترة الذي يحمل صورة رجل يزيد عن سعر الجنيه الذي يحمل صورة امرأة (محمد علي مغربي، الحياة الاجتماعية في الحجاز في القرن الرابع عشر الهجري، ص 199). إضافة لهذه الصورة البصرية، يحدثنا عبدالله عبدالجبار (التيارات الأدبية، 1959 ص 182/181) أن السلطات لم تعترف بحق تعليم الفتاة، وقد صدرت أوامر فوقية بإغلاق مدارسهن وكتاتيبهن، وكبير مفتشي المعارف آنذاك أخرج ابنته من المدرسة بعد أن أحدث التحاقها بالمدرسة ضجة يصفها بالرجعية، والمفتش الوطني طلب من مديرات المدارس كتابة تعهد بأن يمتنعن عن التعليم. في نهاية حديثه يورد العبارة التالية «ما أشبه تعليم البنات في الحجاز وفي سائر الأقاليم بعملية تهريب المخدرات».

يمكننا استنتاج ملاحظتين هامتين من حديث عبدالله عبد الجبار: الأولى تتعلق بنقد إقامة سلم جودة للملتحقين بالتعليم يسمح هذا السلم بتمييز مواطن الجودة حيث التعليم مفيد للبنين وضار للبنات، الثانية التشبيه الذي طرفاه التعليم (المشبه) والمخدرات (المشبه به). إن الممنوع مرغوب، وإذا كانت المخدرات تمنع لخطرها على المجتمع فإن تعليم البنات يمنع لذات السبب. إن الأهمية الكبرى لعبارة عبدالله عبدالجبار هي إحالته الضمنية إلى تصور يشتغل في الحياة الواقعية، تصور يفرق بين ضرورة تعليم الأبناء، وخطر تعليم البنات.

• خطر القراءة:

بالرغم من الحصار الذي ضرب حول المرأة والشروط التي صاحبت تعليمها إلا أن بعض النساء قبل العهد السعودي وبداياته استطعن أن يبلغن قدراً من العلم؛ فأحمد السباعي يحدثنا عن ثلاث نساء من آل الطبري بلغن منزلة العلماء، إحداهن خديجة الطبرية التي تزوجت رجلا من آل دحلان وأنجبت أحمد زيني دحلان. كما أن محمد علي مغربي يحدثنا عن معلمات اشتهرن في مدينة جدة ومنهن خديجة

الشامية. وبالعموم يبدو أن تعليم الفتاة في هذه الفترة كان مشروطاً بالانتماء إلى شرائح محظوظة اجتماعياً واقتصادياً مع الأخذ في الاعتبار أن معرفة الفتاة يجب أن تكون في محتوياتها مجالات محددة ومخصوصة، وقد تكفل مؤلف من أهم مؤلفات الحياة الاجتماعية في الحجاز بتقديم خلاصة تركيبية عما تتعلمه الفتاة في تلك الفترة. لقد كن يرسلن إلى الفقيهة (مؤنث فقيه) فإذا وصلت البنت إلى سورة الضحى أقيم لها حفلة (تسمى الصرافة)، أحياناً تتم الفتاة جزء عم فيقام لها حفل أكبر (يسمى القلابة)، على أن بعض الفتيات يمكن أن يتعلمن بعض الأشغال المهنية كالنسيج وشغل الإبرة. إن فتاة المستقبل ستلقن في الكتاب أو في مدارس أهلية، وسيكون القرآن أساساً لهذا التلقين، إلا أن مستوى الكتاب والمدارس الأهلية غير متكافئ.

يمكننا أن نضع هذه الخلاصة التركيبية لما تتعلمه الفتاة في منظور أشمل هو خطر القراءة أو الكتابة عليها، فمخاطر القراءة لاسيما قراءة القصص والروايات يمكنها أن تثير عواطف يلزم أن تبقى في حالة خدر، وإذا كان لا بد من قراءتها فيلزم أن تقرأ القرآن الكريم، الذي لن يمدها بالكيفية التي تمكنها من أن تكتب رسالة غرامية ، أو أن تستشهد بمقاطع تقطر عاطفة أو أبيات شعرية غنائية تصلح مقدمات للرسائل.

* المعرفة المشروطة:

هل يجب على الدولة تعليم الفتاة؟ هل يجوز تعليمها؟ ماذا يجب أن تتعلم؟ إلى أي مرحلة دراسية تتعلم؟ هذه هي الأسئلة التي عرضتها الدولة السعودية آنذاك على العلماء والمثقفين وعامة الناس:

الإجابات التي رصدها بكري شيخ أمين (ص 172/171) تصب في هذا الاتجاه: يجب ألا يتجاوز تعليمها المتوسط، ولم يحبذ تعليمها الجامعي. وإذا تعلمت فشرط تعليمها ألا يتنافى مع الدين ووظيفتها في الحياة، وإذا كان القصد من

تعليمها مزاحمة الرجال على الوظائف والبيع في الحوانيت والاختلاط بمن لا يؤمن فهو غير مجد. أما إرسالها إلى الخارج لكي تتعلم فهو يضر المرأة دينياً وحسياً ومعنوياً. بناء على هذا تحدد تعليم الفتاة ضمن تفكير من طبيعة دينية، فاعتبرت المعارف الدينية التي يجب أن تحفظها الفتاة متنا على درجة كبرى من الأهمية، ويلزم أن تستخدمه للمحافظة على (عفتها) ووظيفتها في الحياة، واعتبر تعلمها الديني دعما لمستقبلها الحياتي، وكل ما يتعلق بتعلمها العلوم الفرعية ينبغي أن يقاس على الأمور الدينية، وعلى ما لا يستقيم من حياتها إلا به.

* الاتصال الشفهي:

كانت الثقافة في الفترة التي نتحدث عنها سمعية – شفهية، حتى عند استعادة المادة المحفوظة في كتاب أو مخطوطة، وقد كان قراء المخطوطات يميلون إلى حفظ ما يجدونه فيها عن ظهر قلب، وحينما يقرؤونها فإن قراءتهم بشكل عام تميل إلى أن يستمعوا إلى ما يقرؤونه ببطء جهراً أو همساً، كما أن الخطبة كانت مادة التعليم المفضلة مكتوبة أو شفهية، وقراءة النصوص الأدبية وغيرها تتم على مجموعة من المستمعين. وإذا ما اقتصرنا هنا على مفهوم القراءة من حيث هي نشاط جماعي يحركه الاستماع، فقد كان الناس يتحلقون في المقاهي حول قارئ يقرأ لهم سيرة شعبية، وفي البيوت كان النساء يتحلقن حول غلام يقرأ لهن بعض القصص الشعبية (محمد علي مغربي، ص 154). بصورة عامة لم تكن القراءة رائجة إلا في البيوت الغنية. فأغنياء هذه البيوت وحدهم الذين يستطيعون شراء الكتب، وبتعبير أحد الدارسين «لقد هان عليهم دفع ثمنها بسخاء وطيب خاطر، وقد قضت العادة أن يوصي كثير من المسافرين إلى خارج الحدود بجلب كتب ومجلات لا تصل إلى المملكة» (نفسه، ص 139).

إن النتيجة لاحتكار الكتب من قبل فئة قادرة على شرائها هي أن تصبح المعرفة متداولة بين فئة قليلة من الناس هم العلماء والأغنياء الذين يحتكرون نقل

المعرفة إلى عامة الناس. وبهذا تصبح المعرفة من وجهة نظر العامة ذات طبيعة خفية وسرية، وأسلوب الكتابة غامضاً ومبهماً لا يفهمه إلا خاصة الناس، «لقد أدى عالم الطباعة إلى ميلاد الرواية (والتر ج. أو نج، الشفاهية والكتابية، 1994، ص 261). وقد برزت الرواية وتطورت في عالم تسيطر عليه الكتابة بما فيها من قوة حافزة نحو الاستبطان الذي يسجل التفاصيل والجزئيات، ومن تحليلات متقنة لحالات الروح الباطنية وعلاقاتها المتسلسلة الناتجة عن بنائها داخلياً، إن ما لم يكن متوفراً في الحجاز هو المجتمع الذي تسيطر عليه الكتابة أو على الأقل تشيع بين النساء.

إن الكتابة عملية استبطان أشد قدرة على البيان من خلال فصل العارف عن المعروف، كما أنها تجعل النفس منفتحة على نحو لم يحدث أبدا من قبل، ليس فحسب على العالم الموضوعي الخارجي المتميز عنها كل التميز بل كذلك على النفس الداخلية التي يقف هذا العالم في مواجهتها (أونج، نفسه، ص 198).

* مفهومان نقيضان:

قد يتحقق التعليم، وقد حدث فعلاً أن شاعت الكتابة بين بعض العائلات الغنية والميسورة لكن التصور المعروض آنئذٍ في المعادلة الاجتماعية هو أن الكتابة والمرأة مفهومان نقيضان، وقد ظلت هذه المعادلة شبه ثابتة ومازالت بشكل أو بآخر سارية إلى الآن. تعلل ثريا العريض، وهي إحدى الكاتبات السعوديات، هذه المعادلة الاجتماعية بأن التناقض بين الكتابة والمرأة في المجتمع السعودي تنبع من علاقتهما المتناقضة بملكة التواصل مع المشاعر والقدرة على التعبير جهاراً وبصوت مرتفع. تقول «إن الكتابة فعل يتضمن محاولة واضحة ومقصودة لتسجيل الأحداث والمشاعر والاحتفاظ بها لتطلع عليها آنيا أو مستقبلا عيون وآذان فرد آخر غير كاتبها والمرأة كانت دائما كائنا محدد الحقوق في المعادلة الاجتماعية مأمورا بالصمت وعدم التعبير، خاضعة بكل جوانبها وجوانحها جسداً ونفساً وشعوراً لقوانين الملكية الخاصة حيث لا يطلع على تفاصيلها الحميمة سوى من يمتلكها وفي الحالات

المقتصرة على إذن منه». (قوافل، النادي الأدبي في الرياض، السنة الثانية، العدد الثالث، 1994). هذه المعادلة الاجتماعية صحيحة في جزء منها. وبالرغم من المفهوم السطحي للكتابة الذي عرضته ثريا العريض، إلا إن ما أوردته صحيح على الأقل فيما يتعلق بالرواية ذلك أن «أن تاريخ الرواية هو تاريخ اطراح الحياء» (ر. م. ألبيرس، تاريخ الرواية الأوربية، 1982، ص 7). المقصود باطراح الحياء هنا ليس الحياء بالمفهوم الاجتماعي بل بمفهوم السبر وكشف الأشياء وتعريتها، إن الراوي الماهر هو «الذي يساعدنا على معرفة هذا الجزء من حياتنا والتعبير عنه، ذلك الجزء الذي يبدو للوهلة الأولى مكانا لا يمكن الاطلاع عليه» (نفسه، ص 7).

كشف الأسرار في الرواية لا يتجه كل الاتجاه نحو طبيعة المشاعر والعواطف حتى لو كانت مشاعر غامضة أو فاضحة كما أرادتها ثريا العريض. ما تريده الرواية من اطراح الحياء هو «الولوج في قلب القلعة، في الضمير، في هذا الفراغ المتوتر الذي يجده كل إنسان في أعماق ذاته، هذا المذاق التافه في أعماق الحنجرة، هذه الكتلة من الذكريات التي لا جدوى منها، هذا الشقاء، هذه الوحدة. إن الرواية مرض هذا الإنسان الذي لا يكفيه ضميره بل ينبغي أن نقدم له إغراء انتهاك ضمائر أخرى، ونجعله يعيش حيوات أخرى كيما يعرف هل ثمة حياة يتوقف عندها حتى لو كانت خيالية» (نفسه، ص 8). يتعلق بهذه الفكرة فكرة أخرى هي أن الرواية كالمنمنمة تنطوي على الجزئيات والتفاصيل الدقيقة، لقد لمست إحدى الكاتبات السعوديات (فاطمة الوهيبي) هذه الفكرة لمساً خفيفاً. تقول: «أسأل مبدعاً أيمكن أن نبدع بلا حياة خصبة غنية؟ إن هذا النزوع إلى الخصب، إلى جماليات الحياة المتفردة هو ما يهب تلك الوقدة روحها التي لا تنطفئ ولهبها وضوءها وحضورها الفتي الذي لا يشيخ! ثمة شيء تنفثه في النص بعد أن تكون وهبتنا إياه الحياة، إذ هي القوة التي تمنحك وتمنح النص قوة تقاوم أي عائق» (قوافل، السنة الثانية، العدد الثالث، 1994).

من جهتها تعرضت فوزية البكر إلى افتقاد المرأة إلى الحياة الخصبة وأسمت ذلك ضيق المساحة التي تتحرك فيها المرأة (قوافل، السنة الثانية، العدد الرابع،

1995) إن المرأة من وجهة نظرها عاجزة عن تلقي الخبرة اليومية العادية مما يؤدي إلى محدودية خبرتها الشخصية.

* عـزلـة المــرأة:

إن محدودية الخبرة عند المرأة في المرحلة التي نتحدث عنها نتجت عن العزلة التي وضعت فيها، وقد تكفل محمد علي مغربي (ملامح الحياة الاجتماعية في الحجاز، 1982، ص 52/13) ببيان هذه العزلة أثناء حديثه عن الأسر الحجازية وعاداتها؛ فالنساء لا يزرن أهلهن إلا بعد استئذان رئيس العائلة، وغالبا ما يكون استئذانهن للخروج صعبا للغاية، وإذا حصل الإذن فيجب العودة قبل المغرب، كما أن رجال كل الأسرة ينفصلون عن نسائها في المأكل والحياة اليومية. كما أن ممارسات الخاطبات تجسد العزلة التي تعيشها المرأة، فبنات الأسر لا يظهرن للخاطبات إذا عرفن الغرض من قدومهن، وإذا ما حدث وظهرت الفتاة؟ فإن الخاطبة تتفرس فيها ثم تبدأ في تفحصها، تسألها عن اسمها لتكتشف هل هي صماء؟ وتبتسم لها لتعرف هل هي هتماء، وتتحدث معها لتتأكد هل هي سليمة النطق؟ وتلاحظها وهي تروح وتجيء لتعرف ما إذا كانت صحيحة الجسم أم لا ما إن تخرج الخاطبة حتى تصف للعريس الطول والقوام، وطول الشعر وجمال العينين ولون البشرة. الأمر الذي جعل محمد علي مغربي يعلق على هذا الوصف قائلاً «كثيراً ما تعتمد – يقصد الخاطبة – على المبالغة» وهو تعليق في غاية الأهمية لأن الفتاة تتحول إلى حلية بلاغية، وإلى صفات تعني قيما أخلاقية واجتماعية.

تعني المبالغة البعد عن الواقع، وفن الخاطبة الوصافة يتفوق على الفتاة المرئية، فيما بعد سأتوقف عند هذه الفكرة أثناء تحليل رواية فكرة للسباعي، أكتفي هنا بالقول إن في مثل هذه الحالة يصبح سوء التفاهم بين الواقع والوصف خطيراً.

* سلطة النوع الأدبي:

لقد وجدت الرواية لأنها «تجيب عن فضول الإنسان نحو الإنسان الذي

يستطيع أن يمضي مثله من أحط الأشكال إلى أسماها» (ألبيرس، سابق، ص 31)، ولم يستطع أي شكل تعبيري أن يجسد الفضول مثلما جسدته الرواية. فالشعر - مثلا - لا يسمح مفهومه أن يكون فضولياً إلا تحت ستار الغنائية. غير أن الفترة التي أتحدث عنها كانت تفضل أنواعاً أدبية كالشعر. أما الرواية فتعتبرها نسيجاً من حوادث وهمية وتافهة، تشكل قراءتها خطراً على الذوق والآداب العامة. لقد تكفل أحد المهتمين بالسرد في تلك الفترة ببيان التصور السائد آنذاك، يقول «وأعجب شيء أن كثيراً من إخواننا الكتاب والأدباء ينظرون إلى الرواية كسقط المتاع لا يشغل بها من ينتسب إلى العلم والفضل والأدب ويرى الاهتمام بها منقصة ومعرة» (انظر الخطراوي، سابق، ص 66).

وحتى في رواية (التوأمان) يحتقر البيان الذي صدر به الأنصاري الرواية؛ لأن الفترة تفضل أنواعاً أدبية أخرى، وينظر إليها على أنها نوع أدبي دخيل حملته إلينا موجة التغريب، لم ينظر البيان إلى الرواية من حيث إنها فن أدبي، بل نظر إليها من حيث هي حاملة لقيم الآخر وثقافته المتعارضة أصلاً من وجهة نظر البيان مع قيمنا وثقافتنا.

* الرجـل الحكيم:

لقد نشأت الرواية السعودية حول فكرة الأسرة من حيث هي مؤسسة اجتماعية، تضمن الاستمرار الطبيعي للحياة وصمام أمان للقيم، نشأت على يد الرجل كي تلبي متطلبا اجتماعيا هو توجيه رسالة لا يليق بامرأة أن توجهها في وجود رجل، سرد حكاية أسرة لا تعدو أن تكون مبرراً لمضمون اجتماعي الرجل أحق بتوضيحه. والبيان الذي تصدر أول رواية سعودية يبين أن اللجوء إلى الرواية فرضته ضرورة إصلاحية وتوجيهية وهي مهمة أعتقد إلى الآن أنها منوطة بالرجال وحدهم. فبما أن الدهماء وعامة الناس وفي مركز هؤلاء النساء في حاجة إلى الإصلاح والتوجيه، وبما أن التوجيه والإصلاح لا يكونا فاعلين ومؤثرين إذا خوطبوا مباشرة فلا مندوحة - إذاً - من الاستعانة بالرواية.

يذكرني هذا التصور الذي صدرت عنه أول رواية سعودية بالتصور الذي صدرت عنه الخرافة في كتاب كليلة ودمنة. لم يحدث شيء سوى أن الحيوانات تحولت إلى بشر، والحكيم تحول إلى روائي، بينما بقي القراء مثلما هم جمهور يتكون في أغلبه من النساء وعامة الناس ودهمائهم، لذا يجب أن تعرض عليهم رسالة التوجيه والإصلاح مغلفة بالسرد كي تسترعي انتباههم. لكن إذا كانت الرواية - من وجهة نظر البيان - قد سجلت نجاحاً مع الآخر، فلماذا لا تنجح معنا؟ وبالتالي فالبيان يقدم الرواية على أنها شر لابد منه، ولن يجد كاتب البيان (عبدالقدوس الأنصاري) صيغة مسبوكة أفضل من قوله «مقابلة الإبرة بسنان أختها». لقد كان عبدالقدوس الأنصاري ينظر إلى نفسه على أنه مصلح اجتماعي، وأن التزامه الرئيس يكمن في إنتاج عمل يجسد دعوته إلى الإصلاح، لم يكن ينظر إلى نفسه على أنه فنان يطمح إلى كتابة عمل أدبي، وهو يعترف في بيانه الذي صدّر به (التوأمان) أنها لا تدير بالا لجماليات الرواية؛ لأن الأهم من وجهة نظره هو أن يجد فيها القارئ صورة صحيحة عن أضرار المعاهد الأجنبية بما تعلمه الناشئة من أفكار مشينة.

*** المرأة الظل:**

سبق لعبدالقدوس لأنصاري أن نشر - قبل أن يكتب التوأمان - مقالة في إحدى المجلات الشامية، لخص فيها الأسس النظرية لفكرته عن إصلاح الناشئين والناشئات، مضمون هذه المقالة هو صد تيار حملة الإفساد الخلقي القادم من الغرب، لكننا نتعرف على مضمونها مجدداً من البيان الذي صدّر به الرواية، ومن اللغط الذي جرى في الرواية بين المؤيدين للمعاهد الأجنبية والمعارضين لها. بينما كان الأنصاري يعرف كل شيء عن فكرته التي عرضها فقد كان يعرف مصير شخصيات الرواية التي يكتبها، كان يعرف مسبقاً أن الفتى رشيد الذي اطمأن إلى المعاهد الوطنية حتى قبل أن يدخلها سيتقلب في المناصب العالية. أما فريد الذي اختار معهدا أجنبيا فسيقع في سوء اختياره. ولكي يحصل هذا لفريد كان لابد من أن يغريه أحد الطلاب الفرنسيين، وأن يسافر إلى باريس، وأن يقع في هوى إحدى

الممثلات الفرنسيات. كان لابد من حانة وامرأة وأفراد منحطين أخلاقياً، وشجار مع شخصية مخمورة أخرجت مسدساً لكي تقتل فريداً. لقد صور الأنصاري أهواء فريد ونزواته مع امرأة كي يظهر أضرار المعاهد الأجنبية.

إن الذي يثير اهتمامنا هنا أكثر من غيره هو أن أفكار رشيد عن المعاهد الوطنية وأفكار فريد عن المعاهد الأجنبية لم تندمج فيهما من حيث هما شخصيتان روائيتان. فالأفكار توضع على لسانيهما فحسب، ومن ثم فالأفكار التي وضعت على لسان فريد قابلة لأن توضع على لسان رشيد، كما أنها قابلة لأن توضع على لسان فتاة اسمها رشيدة، وأخرى اسمها فريدة في رواية مفترضة عنوانها التوأمان. إن المهم عند الأنصاري هو أن تعبر الرواية التي يكتبها عن الأفكار الصائبة والخاطئة من وجهة نظره. لهذا لم يكن من الممكن وفق قبول الأنصاري ورفضه إلا أن يوجد توأمان أحدهما رشيد يلبي الأفكار النبيلة والتي يعتبرها الأنصاري صحيحة وثابتة ومؤكدة، والآخر فريد الذي يلبي أفكار يرفضها الأنصاري ويعتبرها غير صحيحة وشائنة.

لا يقال في العربية لمولودة مع غيرها من بطن واحد توأمتان. ابن سيده يقول توأم للذكر وتوأمة للأنثى، لكن إذا جمعهما العرب قالوا هما توأمان وهما توأم (ابن منظور، ج 12، ص: 62/61). إن التوأم من جميع الحيوان ذكرا كان أو أنثى أو ذكراً مع أنثى وقد يستعار في جميع المزدوجات (نفسه، ص: 61). الفكرة الأساس وراء هذا البيان المعجمي هي أن العنوان (التوأمان) يحتمل أن نفترض فتاتين هما رشيدة وفريدة ينتظرهما مصيرا رشيد وفريد إن اختارت إحداهما معهداً وطنياً والأخرى اختارت معهداً أجنبياً.

إن رشيد (يجب أن نتذكر رشيدة التي تتحرك في الخلف) وهو يتمثل أفكار الأنصاري الصائبة واليقينية سيحظى بوضع خاص يميزه عن التوأم الآخر فهو مطمئن وسعيد ويشعر على الدوام بسرور داخلي عميق، كما أنه متفوق في دراسته ودائما ما يلفت أنظار مدرسيه، له منزلة عالية في نفوس أصدقائه وزملائه فيقيمون له

الحفلات وينظمون فيه القصائد. إنه قرة عين أبيه الذي سيحتفي به بعد أن حصل على الشهادة العليا في المحاماة، وسيرشح لعدة مناصب بدءاً من عضوية مجلس المدينة، مروراً بعضوية مجلس النواب ثم رئيسا له وأخيراً سيصدر مرسوماً ينعم عليه برتبة باشا. في المقابل ولأن فريد (يجب أن نتذكر فريدة) يمثل أفكاراً يرفضها الأنصاري فقد حظي بأوضاع مزرية. فبعد بضعة أشهر من التحاقه بالمعهد الأجنبي فقد انتماءه الوطني، الأدهى من ذلك هو خفوت انتمائه الديني. إنه فتى طائش يطارد الموضات، عاق لوالده، جاهل بتاريخ أمته، يطارد نزواته، مستهتر وفوضوي وخليع، أكبر حظه أن يعمل ماسحا للأحذية، ويموت مقتولاً في حانة وبيد مجن سكير.

كل شيء مهم عند الأنصاري ليدعم فكرته فهناك – من ناحية أولى – أسماء الشخصيات فسليم أبو التوأم كان في دواخله وديانته وماضي حياته سليما كاسمه، ورشيد كاسمه حكيم وعاقل يتبع سبل الرشاد، ونبيه ومحمود المديران الوطنيان كاسميهما ينضحان بالعاطفة الشريفة والإيمان بالمبادئ السامية. أما برهان سكرتير المدرسة الوطنية برهان لاستحقاقات المدرسة وأنظمتها الدينية، ومعلم التاريخ اسمه حسن كحسن التاريخ الإسلامي ونصاعته، ومعلم اللغة العربية اسمه فريد كفرادة تراكيب اللغة العربية وألفاظها إضافة إلى قدرتها المعجزة على التعبير عن العواطف وخلجات النفوس. في مقابل هؤلاء هناك سلسلة من الشخصيات المتباينة في لؤمها، شخصيات مغرورة وحريصة على منفعتها، إن أفكار هذه الشخصيات غير صائبة من وجهة نظر الأنصاري، ومن ثم فهي لا تثير اهتمامه ولا تدخل ضمن ما يعتقده لذلك فهي تنتثر عرضيا في صفات مشينة فمدير المعهد الأجنبي مستعمر، ومعلموه مستشرقون، وزوار الحانة أشقياء ومنحطون.

لم يتمالك الأنصاري نفسه أمام أفكار معلم التاريخ في المعهد الأجنبي. كان المعلم يشرح للتلاميذ أدوار الإنسان في التاريخ، وكيف أن التاريخ صناعة بشرية وليست صناعة إلهية. ما إن خرج المعلم من الفصل حتى تدخل الأنصاري عنوة ليستشهد بشطر من بيت شعر عربي يشير إلى الهلاك وعدم العودة (إلى حيث القت...).

إن للأسماء وسائلها الخاصة في حمل دلالات أصولها الاشتقاقية (رشيد: رشد، سليم: سلم.. إلخ). الأمر الذي يشجعني على القول: إن أسماء شخصيات الرواية منسجمة مع طبيعة الأفكار التي يحملها المؤلف الأنصاري سلباً أو إيجاباً، ومن ثم فهي ليست أكثر من حامل لأفكاره عن الوطنية والدين والتاريخ واللغة. وإذا كان الأنصاري قد وضع أفكاره ومفاهيمه في هذه الأصول الاشتقاقية لأسماء ذكورية، فإنها أصول يمكن أن توضع أيضا للمرأة (رشيدة: رشد، سليمة: سلم، فريدة: فرد،... إلخ).

إن الأفكار المعروضة على لسان التوأمين هي فكرة من فكرتين: إما فكرة صحيحة ومقبولة يجري تأكيدها باستمرار أو فكرة خاطئة ومشينة يجري رفضها، وعلى امتداد صفحات الرواية لم يقم أي حوار حقيقي بينهما على اعتبار أن أفكار أحدهما مرفوضة من قبل الآخر، وغير جديرة بأن تناقش؛ لذلك وجب أن يتجاهل أحدهما الآخر.

إن المسرح من حيث هو مكان حقيقي للحوار الخلاق والعلاقات الحية بين الأفكار والتأثيرات المتبادلة بين الأفكار المختلفة يحظى بسمعة سيئة في رواية التوأمان، إنه مستنقع آسن في أكثر الأحيان، تتجلى أسراره في فرق التمثيل المؤلفة من فتيات خليعات يمثلن أدواراً مغرية وخليعة، لقد تبرأ سليم من ابنه لا لشيء إلا لأنه «أليف المسارح وخدن الممثلات». إن ذهابه إلى المسرح من وجهة نظر أبيه جريمة شنيعة ما كان عليه أن يرتكبها وينم عن استهتار وفوضى وخلاعة من شاب من أسرة نبيلة وعريقة في المجد.

لا يشي الاسم فريد في الرواية بالتميز، بل بالنشوز. إنه فريد لأنه انفرد وشذ عن أسرة عربية نبيلة مسلمة عريقة في المجد. لم يوصله شغفه بما هو مغاير ومختلف في العلم والمعرفة إلا إلى أن يكون ماسحاً للأحذية، ونداء الحواس والهوى لم يقدم له أبعاد شخصية روائية فريدة، بل جعله على طرفي نقيض من توأمه رشيد. إنه فريد لا لأنه اختار فرادته وعاش حياته، بل لأنه اختار الفكرة الخطأ.

ما كان يبحث عنه الأنصاري من خلال شخصية فريد هو إثبات خطأ الفكرة، فكرة أن يلتحق أي ناشئ أو ناشئة بالمعاهد الأجنبية، وليس مهماً عند الأنصاري التدقيق فيما يحقق هوية المعهد، لقد التحق فريد بالمدرسة الأمريكية وتخرج فيها، لكن مدير المعهد الذي يليه يخاطب مدير المعهد الأمريكي قائلاً: (بنجور مسيو). ليس مهما عند الأنصاري إن هذه لغة فرنسية والمدرسة أمريكية. ما يهم هو أياً كانت المدارس غير الوطنية أمريكية أو فرنسية فالالتحاق بها يؤدي إلى نتائج وخيمة.

• المـرأة المسترجلة:

إن تحليلي الناقص بالتأكيد لرواية التوأمان لا يعني الكفاية الذاتية لهذه الرواية فيما يتعلق بصورة المرأة الفاضلة والرشيدة والسليمة الأفكار، إن التفكير في هذا الاتجاه سوء فهم لمقصد مقالتي؛ فإذا كانت المرأة مغيبة في رواية التوأمان ولا تظهر إلا من خلال صورة الرجل فإنها تقود السرد الروائي في رواية فكرة، من خلال عقدة عاطفية بين أخ وأخته من غير أن يعلم أحدهما عن الآخر.

تنسج رواية فكرة شبكة معقدة جدا للعلاقة بين الرجل والمرأة؛ فهناك موانع مجتمعية تطال أي تصرف يصدر منهما، ومراحل نمو شخصية المرأة وتقدمها في هذه الرواية مقررة مسبقاً من قبل المجتمع، وتشكل هذه المراحل موضوع عناية ويقظة من قبل أحمد السباعي. إن مجموعة من القواعد التي تتحكم في تصرفات المرأة في رواية فكرة يمليها المجتمع لذلك قد تنسى عقدة الرواية القائمة على الحب والهيام على امتداد صفحات كثيرة لا لشيء إلا لأنها مبرر وحسب، إن العقدة العاطفية في رواية فكرة تتوقف باستمرار من أجل تقديم فكرة تلو أخرى عن الصلاح. لقد كانت رواية فكرة صدى لأسئلة مصلح اجتماعي هو أحمد السباعي: لماذا حرمت المرأة من التعليم؟ هل كونها أنثى سبباً كافياً لهذا الحرمان؟ ما أثر غيابها عن المجتمع؟

لقد كانت رواية فكرة مخلصة للتصور الذي صدرت عنه، فعنوان الرواية فكرة، والمرأة التي تقود السرد اسمها فكرة، والمؤلف يهديها إلى ولديه؛ لأن فيها أفكاراً

ساورته على امتداد حياته، كما أن فيها مثلاً عاش يحلم بها، وقد تقبلها ولداه على أن فكرة الرواية والشخصية هما فلسفة ومبادئ ونماذج لأفكار أبيهما، فما علما أن هناك فتاة تسمى فكرة. من أجل أن تبقى فكرة الفتاة نقية، لم يقدمها السباعي وهي ممزقة بين الحب والواجب المفروض عليها، أو بين صفاء الحب الرقيق والتوق الجسدي البدائي، أو أن يظهر من ردود أفعالها ما يجعلها كذلك، بل اختار أن ينظم فوضى مشاعرها، أن ينقحها باستمرار مضطراً إلى أن يزيف عواطفها ويحولها إلى تبريرات وجدانية وبالغة. لقد سألها سالم: أتحبين؟ فقالت: «أحب، أحب الليل في هدوئه الغافي، والقمر تغشاه غمامة شفافة، والأفق المترامي لا يحده البصر، أحب الجبال الشامخة.. أحب البكور.. أحب الشمس.. أحب الأصيل.. أحب كل ما هو طبيعي وكل ما هو صحيح، أحب الرأي.. أحب في الحياة محمداً ﷺ». لم يجد سالم أمام مشاعرها التي زيفتها البلاغة إلا أن يقول «أمامي – إذن – شاعرة تعبد الله!».

ما يلفت النظر في عبارة سالم أنها وردت متبوعة بعلامتي تعجب (!!) لا نعلم على وجه الدقة من وضعهما (المؤلف، الناسخ، أولاده...)، لكن أيا كان فهما إشارتان نصيتان إلى أن ما قالته فكرة لم يكن على الإطلاق معياراً حقيقياً لمشاعرها، وأن زيفاً قد محا أناها. إننا نجد الآن مشقة في فهم ما كانت تعنيه فكرة من أن الحب فكرة سخيفة تحدرت إلينا من أجيال ممعنة في القدم غذاها خيال الرواة والقصاصين. ومع ذلك ربما نجد مبرراً لهذا؛ تحت طائلة المجتمع من البدهي ألا تشتغل الرواية على المرأة في قلقها ووجودها ووحدتها وشقائها، إن التصور الذي صدرت عنه الرواية هو بم تكون المرأة مطمئنة في عالم منظم ومنسجم مع نفسه؟ وبالتالي فالرواية قدمت الحياة الحقيقية على أنها لذة موجودة في الجنة، وامتنعت عن جعل اللذة موجودة في الدنيا، فغدت الرواية فكرة والمرأة فكرة نموذجاً للعفة والحياء. من البدهي ألا تقرأ فكرة الآن، لا أتصور أننا الآن يمكن أن نتواصل مع فكرة الفتاة، أي فتاة يمكن أن نقترب منها وصوتها كهزيم الرعد، تشمر عن زند صب في قالب مصقول كأنه مرآة جليت من ليلتها، في عينيها صرامة الحاكم، إن نظر إليها شاب قالت له «رح في طريقك يا هذا».

* خطاب العزلة:

في رواية (البعث) لمحمد علي مغربي، تكف التجربة الغرامية عن إطارها الاجتماعي كما هي في رواية فكرة. فالرغبة الوحيدة التي تراود أسامة هي أن يعمل. إنه عملي وصارم؛ فحينما جاءه خبر موت أبيه وحاجة أمه إليه صارح حبيبته الهندية (كيتي) برغبته في السفر. كان يود أن يبقى في صحبتها أبد الدهر لكن نداء الواجب أهم. مهما كان هذا الموقف متكلفاً، إلا أن الحب في هذه الرواية يكف عن أن يكون موضوعاً للرواية. فأسامة لا يحلل عواطفه، لكنه يقدم مشاعر رجولية.

بعد أن عاد تغيرت نبرة الرواية، فلم يعد ذلك الفتى الذي يطارد الفتيات، فما يشغله هو الوضع المتعلق بمستقبل المجتمع؛ حيث غاص بعد عودته في مجتمع المال والأعمال؛ من أجل واجب وطني هو النهوض والتقدم. ما يثير الاهتمام أكثر من غيره هو غياب المرأة وعزلتها عن مهمة النهوض بالواجب الوطني، الذي حمله أسامة على عاتقه، والإجراءات التي تعبر عن عزلة المرأة تستخدم في هذه الرواية لإطراء امرأة أو عائلة بأسرها، فأسامة لا يعرف النساء في بلاده إلا متحجبات، يكسو أجسامهن الحجاب الأسود، الذي تختلف أصنافه ولا تختلف الغاية منه، والمرأة ملكة ومملكتها بيتها، مسؤولة عن إدارة منزلها، وبلاد أسامة لا تظهر فيها امرأة فهي محجبة ولا يظهر منها إصبع واحد، وحتى في الهند يلبس نساء بيت زينل اللباس الحجازي. ما يهم هنا ليس الحجاب والجدل الذي دار بين أسامة وكيتي؛ ذلك أن مثل هذا الحوار في الرواية يقاس بالاجتماعي الذي كتبت في ظله الرواية، وقد كانت بالفعل مخلصة له. فمقتضيات الخطاب الاجتماعي المتعلق بالمرأة قد ثبت بعناية، ومن ثم فإن دوافع المرأة وغرائزها قد قسرت لتخضع لسنن الجماعة. وفق هذا نفهم لماذا منعت كيتي أسامة من تقبيلها؟ ولماذا وضعت في إطار صاف ونقي. لقد تأملها أسامة وهي تحت تمثال بوذا تقرأ الإنجيل محروسة من العيون والرغبات الشريرة. هنا يكفي أن نضع الكعبة بدلا من تمثال بوذا، والقرآن بدلاً من الإنجيل حتى تصبح فتاة مسلمة عفيفة ونقية، إن تصور المرأة وهي بعيدة عن الواقع حجاب آخر للواقع.

* خاتمـــة:

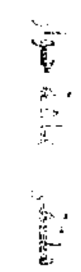
لقد حان الوقت بعد هذا العرض الأولي والناقص لصياغة النتائج التالية، فغياب رواية المرأة السعودية في هذه الفترة التي تحدثنا عنها يرجع في جزء منه إلى سيادة أنواع أدبية، وقلة خبرة المرأة بالحياة، وعزلتها، ومعرفتها المشروطة والثقافة الشفاهية السائدة، وخطر القراءة عليها ومقاومة أن تتعلم وتعرف، وكونها تعيش في ظل الرجل وما يترتب على ذلك، والتصور السائد الذي يقيم التناقض بين المرأة والكتابة. أما العامل الأهم فهو عدم تعلمها. ومن الممتع حقا أن يعرض أحد المهتمين بالسرد في هذه الفترة إلى حاجة المجتمع إلى الرواية والقصة لأنهما ظاهرتان ديمقراطيتان، والديمقراطية عنده هي أن الجميع يقرأهما ويتفاعل معهما (الخطراوي، محمد عالم أفغاني 2002، ص 22)، لكن ما لم يركز عليه هو أن الديمقراطية التي يعبر عنها بقراءة مختلف الطبقات تحتاج إلى ديمقراطية التعليم.

* * *

المداخلات

• الدكتورة لمياء باعشن:

مادمنا بصدد تاريخ المشاركة النسائية في فن الرواية السعودية، فأنا لدي اقتراح آخر لتفسير هذا الغياب الملحوظ، وهو عدم الجدية في المحيط الأدبي بشكل عام في ذلك الزمان، وأقصد بذلك أن وعي التلقي لم يكن ناضجاً لا عبر ما قرأناه، ولا عبر الطباعة ولا عبر النشر، ولو نظرنا بالمقابل إلى المجتمع الغربي نجد على الرغم من أن تعليم البنات تأخر أيضاً، وأن المجتمع لم يشجع كتابة المرأة وعارض وصول القلم إلى أصابعها، إلا أن إنتاجها القصصي سارع بالظهور تحت أسماء مستعارة، والمرأة السعودية لم تلجأ إلى الاسم القلمي في نظري لأن الجو العام لم يعط أهمية للإبداع القصصي في ذلك الحين. فما من قارئ متابع ولا ناشر حريص على إثراء السوق المحلي بالإبداعات المحلية، وأتوقع أن الطباعة والنشر توأمان ومؤلفات بنت الجزيرة العربية تمت بعيداً جداً عن الجزيرة العربية، وأتساءل هنا إذا كانت جنسية الكاتب كافية لتمثيله لثقافة بلد بأكمله حتى وإن انتمى ثقافياً إلى بلد آخر.



سميرة خاشقجي (مثلاً) نشأت وكتبت وطبعت في القاهرة، وأذكر هنا الكاتبة السعودية والتي كان لها إنتاج في نفس الفترة الزمنية وهي نجاة خياط وروايتها المعروفة مخاض الصمت، ومع أنني لا أذكر تاريخ طباعة روايتها، ولكن مشاركتها جديرة بالذكر.

* الأستاذ سحمي الهاجري:

الحقيقة أنني أشفقت على الأخ علي الشدوي عندما اختار أن يعطي خلفية عما قبل بدء رواية المرأة في السعودية، لكثرة المواضيع المتداخلة في هذا الأمر. وبعد أن استمعت إلى الورقة أقول إنه وفق في اختيار المواضيع التي شكلت خطاب هذه الفترة. وقد وددت لو أنه عرج قليلاً على صورة المرأة في القصة القصيرة لأنها قد تعطيه مؤشراً يختلف عن المؤشر الذي أعطته إياها فكرة أو بطلة رواية السباعي. نقطة أخرى مهمة، وددت لو أنه ألمح إليها ولو قليلاً، وهي أن الفترة التي كان فيها الرجال يعارضون تعليم المرأة، كان فيها أيضاً رجال تعرضوا للسب والقذف ووصفوا بالدياثة في تلك الفترة لأنهم كان يدعون وينادون بتعليم المرأة (وصدرت فيهم فتاوى). وأنا أعتقد أن هذا الأمر كان يمكن أن يكون له دلالة كبيرة جداً أكثر من التركيز على من استشهد بأقوال من كان ضد تعليم المرأة (لأنه كان أمراً مفروغاً منه).

النقطة الثانية: إشارة إلى الأفغاني وحديثه الرواية. أحب أن أوضح أنه عندما كان يتكلم عن الرواية كان يقصد القصة القصيرة، وهذا حدث في مرحلة (اختلاط المفاهيم حول أنواع الأدب القصصي).

موضوع آخر، وهو موضوع الصحف، كون أن صحيفة الوطن لم تصدر إلا بعد 90 عاماً أي قبل حوالي 5 سنوات، هذا لم يمنع أن من أهل الجنوب من كتب في الصحف الأخرى. وقد كانت الحقيقة هي فكرة توحد سكان المملكة بصرف النظر عن الصحف أو خلافه، كلنا يعرف أن أهل الشمال وأهل الجنوب هم من ساهم في الكتابة الأدبية.

* الأستاذة ناهد عداس:

أود أن أتحدث بشكل عام عن الكبت العاطفي عند المرأة الذي يحجبها عن

التواصل مع أفراد أسرتها، مما يخلق جواً من الجمود والبرود، وعليه ينقطع الحوار فيما بينهما (فيما بينها وبين أفراد أسرتها) لتصبح المرأة عبارة عن مجرد إنسان تتحرك في محيط أسرتها تقوم بواجباتها فقط، من أمومة ورعاية وغير ذلك، وعليه تصدر الفجوة بين المرأة وبين المجتمع الصغير، فيكتسبها أعضاء أسرتها ويتوارثونها كعادات وتقاليد، يكبت كلاً عاطفته وينقطع الحوار بين الجميع، لتصبح التصرفات فيما بينهم جميعاً مجرد أوامر يجب أن تنفذ.

في رأيي أن المرأة بحاجة إلى أن تتحرر من هذا القيد ألا وهو (الكبت العاطفي)، لكي تصبح إنساناً فعالاً في بناء الشخصية الإنسانية للأجيال القادمة في مجتمعنا.

* الدكتور أبو بكر باقادر:

حقيقة الأخ علي الشدوي بذكائه المعتاد طوف بنا، ولكني أعتقد أنه حدث خلط بين الكتابة النسوية خاصة، وصورة المرأة في الأدب السعودي، ولا شك أن هناك فرقاً بين الأمرين.

في البداية كان الحديث جميلاً، وكنت أتمنى لو واصل الحديث عن (سطوة الكتابة)، لأن المدرسة الفرنسية على وجه الخصوص تشدد على هذا، إذ كانت هنالك مؤامرة طويلة المدى، حتى لا تكتب المرأة. ونحن نعرف في تراثنا المحلي أن الرسول ﷺ اجتهد في غزوة بدر؛ إذ قرر أن فدية الأسرى من المشركين هي تعليم المسلمين الكتابة، وكان التخصيص للذكور والإناث. إلا أنه جاءت أجيال لاحقة تمثل ما كان سائداً عند البشرية، وهو أكثر شيء أن تتعلم المرأة القراءة، ولكن يحال بينها وبين الكتابة أو أن تكتب، ذلك لأن الكتابة تخليد وتجسيد لفكر وتيار وهذا تأخر كثيراً، وتأخر كثيراً في المملكة العربية السعودية أسوة بما كان سائداً في العالم جميعاً.

وطبعاً أن تصل كتابة المرأة إلى أن تشكل توجهاً في الخطاب، هو عمل يعتبر

متأخراً. وأنا أود أن أذكر دلالة ذلك في القرآن الكريم، كان القرآن الكريم يتنزل علي النبي ﷺ، وكان الخطاب موجهاً للنوع بدون تحديد النوع (Genderless). ولكن شعر بأن الخطاب كأنه موجه للرجال فوقفت إحدى السيدات وتقدمت بسؤال للرسول ﷺ: هل كل التكاليف للرجال؟ فقال لها (لا)،إذاً لماذا لم يتم ذكرنا؟؟ ثم بعد ذلك بدأت تخرج الآيات والوحي بذكر الذكور والإناث. فإذاً مسألة الكتابة فيها قوة، وفي الخطاب قوة كذلك.

والسؤال هو: هل لو كتبت المرأة سوف تُحل المشكلات؟

أنا أعتقد أنه توجد أقلام نسائية أكثر ذكورية فيما يتعلق بالنوع من الأنثى نفسها.

متى تبدأ الكتابة النسوية تشكل تمكيناً للمرأة؟ دعونا نقول بصراحة نحن هنا نقولها بطريقة شعبية (الخط يبقى زماناً بعد كاتبه)؛ بمعنى أنك إذا أردت الخلود فعليك أن تكتب، وإذا منعت المرأة أن تكتب فهي بهذا تمنع من مسألتين، مسألة التمكين والقوة والتعبير عن الرأي، وأيضاً ألا يكون هنالك قدوة خالدة يمكن الإشارة إليها. لكن في الآداب الغربية، بدأ المجتمع يحس بضرورة الكتابة. في الرواية البريطانية هناك الرواية التي أصدرتها جيم أوستين، والتي بدأت تتحدث عن مشكلة المرأة وتجسد عواطفها في الطبقة الوسطى، وتدور رؤيتها حول المرأة التي تعيش أحياناً بمال وخدم وحشم، ولكن تشعر بأن حياتها لا معنى لها، وأنها أقل من غيرها، وأنها كان بإمكانها أن تسهم فلم يسمح لها. يعني ليست القضية هي قضية مشاكل المرأة التي فرضها المجتمع، فهي قائمة وربما لاتزال جوانب كثيرة منها مستمرة، إنما الذي يشكل خرقاً والذي عندئذ يشكل خطاباً روائياً وغيره: هل الروائية السعودية، هل القاصة السعودية تمكنا من أن نقترب لمعرفة (ما ذكرته الأخت ناهد عداس) تلك المشاعر التي تشعر بها لأنها أنثى، هنا عندئذ يصبح اختراق، أنا أعتقد أننا نجد ملامح شيء من هذا وأتمنى أنها تتضح عندما ندرس النماذج عند نورة الغامدي. يعني ليلى الجهني التي تخرج عن المألوف من أجل أن تؤكد أن للمرأة رأي، حينما يبدأ هذا الخط من الكتابة الذي يزيح الثوابت عن أماكنها، والذي يجعل القائم

والسائد بوصفه معياراً، وحكمه موضع تساؤل على الأقل لا يمكن (نحن نسميه CROSSING OVER)، يعني لا يمكن أن نقول إن هذا هو من طبيعة المرأة، وهو ما ينبغي أن تكون عليه المرأة خاصة إذا كان هذا الصوت الكتابي النسائي يستطيع أن يحلل التفاصيل من وجهة نظر وزاوية تستحق أن يسمى بأدب نسوي.

* الدكتورة فاطمة إلياس:

أستاذ علي، في تأريخك للرواية السعودية نلمس طغيان الصورة المثالية للمرأة والبعيدة عن الواقع، والتي تعكس أماني اجتماعية، وتعلق بما يحلم كل رجل أن يجد في أنثاه. ولكن ما هو الفرق الآن في الرواية الحديثة المعاصرة، ألا نجد أيضاً أن الصورة مختلقة للمرأة، حتى في الروايات التي تعكس قاع الحياة الاجتماعية، والذي قد أفسره أنا بعدم عناية الكاتب في الولوج إلى أعماق الشخصية النسائية في روايته. بعكس تفانيه في سبر أغوار نفسية الرجل، وخلق مبررات سيكولوجية لسلوكه وردود فعله، أما صورة المرأة فهي جاهزة ومفصلة تماماً علي حسب مقاييس الرجل والمجتمع الأخلاقية، والمعرفية، وهذا ما ألاحظه أيضاً وللأسف في بعض الروايات النسائية حيث تتهيب بعض الكاتبات من التطرق إلى تفاصيل حميمة في شخصية المرأة، وكأنها تحاول استرضاء الرجل والمجتمع، وتتفادى استعداء الرقابة وأنا أتساءل لماذا أصبحت كاتبة إذاً؟

عكس ما نشاهده الآن أو نلمسه (أو نظل ندور في حلقة مفرغة)، عكس ما نشهده الآن من تغير جذري في الخطاب النسائي في الأدب الغربي وبعض الدول العربية التي تأثرت بالحركات النسائية الأدبية مثل غادة السمان وأحلام مستغانمي كمثالين، وليس حصراً.

* الدكتور عبدالمحسن القحطاني:

حينما استمعت إلى الأستاذ علي الشدوي عرفت أنه لم يقل شيئاً عن الرواية

لأن حديثه ما قبل الرواية، وكنت أسأل نفسي وأحببت فعلاً ألا يأتي بالتوأمان ولا بالبعث ولا بالفكرة، لأننا نريد المرأة المبدعة،وليس المرأة الشخصية في الرواية كما تفضل الدكتور أبو بكر باقادر، ولكني أحببت أن أوجه سؤال إلى الأستاذ علي الشدوي: هل هذا التأخر في كتابة المرأة شيء طبيعي أم لا؟

لو أخذنا الشعر القديم حينما كانت اللغة سليقة، وجدنا المرأة تنافس الرجل، ثم في الشعر النبطي أو العامي أو الزجل ما أكثر الشاعرات في الوطن العربي، لكنهم يقولون على سليقتهم دون تعليم. إذاً ما الذي أخر الرواية عند المرأة السعودية؟ هي قضية التعليم. فبقدر ما يتأخر التعليم ستتأخر الرواية. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه وأظن أن جلسات جماعة حوار سوف تبينه، هو: لا نسأل عن كمية الروايات ومقارنة روايات المرأة بروايات الرجال، وإنما نقارن بالنوعية. هل هذه النوعيات من الرواية فعلاً تنافس رواية الرجل؟ أم مازالت على استحياء تريد أن تتقدم؟

أعرف أن الروايات النسائية أكثر جرأة، والسبب في ذلك أنها تستطيع أن تشخص الأشخاص علي غير ما كنا نتوقع)، مثل ما تفضل الدكتور باقادر على غير المألوف)، فإذاً قضية الإبداع، المرأة مبدعة بلا شك. ولكن قضية كتابة الرواية تحتاج إلى تعلم.

*** الأستاذة نداء أبو علي:**

إذاً ما قارنا وضع الرواية السعودية بوضع الرواية العربية ككل، أجد أننا لم نبدأ مسيرتنا عالمياً بعد، فهنالك بداية فجوة بين المجتمع السعودي والعالمي ككل، وما بين المجتمع الرجالي والنسوي. ولكي يتوفر إنتاج أدبي من قبل المرأة فلابد من إتاحة الفرصة أمام المرأة. أحب أن أبوح بأمنية وهي إزالة الفروقات بين الجنسين وأن يتحد كلاً من الكاتب السعودي والكاتبة السعودية لتقديم رواية حديثة تشمل مقومات العصر الحديث وذلك لا يتأتى إلا من خلال حدوث تغيير جذري في مجتمعنا.

*** الدكتور يوسف العارف:**

بالنسبة لورقة الأستاذ علي الشدوي فأنا لم أفهم القصد الذي تشير إليه، هل كان يسعى إلى تأسيس سياق ما قبل الرواية النسوية. لكنني فهمت أنه كان يريد أن يتحدث عن الرواية النسوية أو رواية المرأة فكتبت ما يلي:

عندما نقول رواية المرأة ينصرف الذهن إلى المنتج الذي قدمته المرأة ولا ينصرف إلى الموضوع الذي تكون المرأة ضمن متن الرواية، لذلك رحت أبحث عن رواية المرأة وبداياتها وأتطلع إلى أن أسمع إجابة على السؤال التالي: كيف بدأت الرواية النسوية ومن هن رائداتها في بلادنا؟ لكن الأستاذ علي الشدوي راح يسرد علينا مقولات عن هذا الفضاء الذي غلف رواية المرأة، وراح يتحدث عن رواية التوأمان وفكرة وغيرها باحثاً عن المرأة الموضوع، ومتناسياً المرأة صاحبة الإنجاز. أين يكمن الخلل يا علي؟؟ أنا أعتقد أنه من فهمي السقيم لهذه الورقة.

*** الأستاذة إيمان الصبحي:**

ما مدى قدرة الكاتبة الروائية السعودية على التعمق والإبحار في المجال الروائي، وهي التي تجد الحصون أمامها أينما أرادت أن تبدع، فليست الرواية السعودية هي التي تتحمل عبء تفضيل الروائية العربية عليها. فماذا تفعل وأنتم تجعلون أمامها من كل شيء ثابت لابد أن تلتزم به ولا يمكن أن تحيد عنه.

*** الأستاذ صبري رسول:**

الواقع الاجتماعي كان متشابهاً في الوطن العربي في بداية القرن الماضي، ورغم ذلك كان هنالك أقلام إبداعية للمرأة في بلاد الشام ومصر. الحجاب الذي يحجب المرأة عن النظر ليس ذلك السواد المنسدل عليها، بل ذلك التهميش الذي أقصاها عن الكتابة وعن الحياة العامة والأدب خاصة. الأستاذ علي، لقد تم التركيز

في ورقتك على الجانب الاجتماعي، وكأن هذه الورقة مقدمة إلى اجتماع يدرس فيه واقع المرأة، وليس واقع الكتابة. هل حوارنا يعالج الآن نقداً اجتماعياً أم نقداً للسرد النسائي؟ كذلك لم نسمع رأيك بالشكل المطلوب. الآراء التي جمعتها عرضتها كما هي، لم تعلق عليها، قمت بنقد تجميعي حشدت كثيراً من الآراء لدعم فكرة غياب المرأة، عالجت المرأة كموضوع، وليس كتابة المرأة.

*** الأستاذ عبده خال:**

توقعت أن القراءة ستكون عن غياب الرواية قبل ظهورها. كنت مؤملاً أن يسلك الأستاذ علي مدخلاً من باب ألف ليلة وليلة. أنا ابن قرية وأعلم تماماً أن السرد أو الحكاية هي من اختصاص الأنثى وعيب كبير جداً على الرجل لدينا أن يسرد حكاية، وكان هذا الخيط يقودني دائماً إلى ألف ليلة وليلة وشهرزاد وتحصن المرأة بالسرد وليس بالشعر كما قال الدكتور عبدالمحسن القحطاني.

فالمرأة عادة هي الساردة، وأيضاً أدعي أنني متابع أو مهتم بمتابعة الأسطورة أو الحكاية في الحجاز وفي الجنوب. ومن خلال ذلك أجد أن الراويات هن نساء وليس رجال. ومن هنا يصبح أن الغياب لم يكن غياباً حضورياً عن إنتاج وإعادة السرد، بمعنى أنك عندما تستمع للحكايات الشعبية في الحجاز سوف تجدها.

الغياب التعليمي للمرأة أدى إلى لجوئها إلى الشفوية، القمع الاجتماعي الذي حدث لها أدى إلى لجوئها إلى الحكاية، وبالتالي تصبح الحكاية محرمة على الرجل ولكنها حاضرة عند المرأة.

أيضاً لو أخذنا جانب الرؤية عند الرجل، كان ينظر إلى الشعر أنه قمة الإبداع وليس السرد، حتى أن الأستاذ عزيز ضياء والأستاذ محمد علي مغربي ومجموعة كبيرة، حسين علي عرب (على سبيل المثال) رأى أن كتابة القصة عن المرأة فيها انتقاص من حقه لذا تركها ولجأ إلى كتابة الشعر، هل هذا يقودني يا أستاذ علي

إلى خيط بسيط هو أن الرواية السردية الشفوية عند المرأة هي صوت أنثوي، بمعنى أن امتلاك أداة تعبيرية للمرأة خاصة والانتقاص منها لأنها تابعة للمرأة. بمعنى أن المرأة تسقط كساردة لأنها صوت أنثوي في الأساس، إضافة لذلك نحن ذاكرة حافظة وليست ذاكرة كتابية، فعندما كتبت الرواية، كان ينظر إليها أنها للتسلية، وبالتالي ظلت تسلية تنتج داخل البيت، ولو تابعت الحكايات والأساطير الشعبية لوجدت تداخلاً كبير بين الأسطورة اليونانية وما بين المنتج الكتابي الإبداعي في فرنسا وألمانيا على سبيل المثال حكايات موبي ديك وعقدة أوديب وبائعة الخبز، تجدها تتحول من منتج كتابي إلى منتج شفوي والتي تصدر هي امرأة، وليس الرجل.

وأختتم بأنك قارنت الغياب بالغياب، بمعني أن القراءة التي أبحرت فيها وهي مبحث جميل جداً وأنا أسأل، ما هي أسباب هذا الغياب أكثر من البحث عنه في الرواية؟ بمعنى أنك عندما استشهدت بالتوأمان عن حضور المرأة هو حضور أيضاً غالب، حتى تجد أن الروائي يخرج خارج البلد ليكتب روايته ليرى المرأة، بينما هي مستورة داخل الرواية موجودة بالداخل.

* الأستاذ عائض القرني:

مع اعتذاري وثقتي الكبيرة في الأستاذ علي، ولكنني رأيت أن هذه الورقة ترهلت كثيراً كما ذكر بعض الأساتذة. تحدث عن شخصية الشريف حسين، تحدث عن شخصية المرأة في الرواية، عرج بنا كثيراً يميناً ويساراً حتى لو تغير عنوان الورقة لرأيت أن الموضوع لا يمت بصلة إلى رواية المرأة.

بطبيعة الحال يبدو أن الرواية السعودية مثلها مثل بقية الروايات في العالم العربي، لو حاولنا أن نتذكر الأسماء التي ظهرت في الثلاثينات والأربعينات لوجدنا في مصر التي كان تعليمها أسبق منا لوجدنا يوسف السباعي ونجيب محفوظ وهيكل وغيرهم، لكن ما هي الأسماء النسائية آنذاك؟ لم يكن هنالك سوى الكاتبة مي زيادة وعائشة بنت الشاطئ. فالحال من بعضه في الشام ومصر والعراق والتأخر

(تأخر المرأة العربية) كان بشكل عام. وقد يكون عندنا أكثر باعتبار أن التعليم بدأ عندنا متأخراً.

أيضاً قد يكون موقف الرجل في العالم العربي مثل موقفنا تماماً، ولذلك تأخرت هذه الكتابة. واسمحوا لي أن أقرأ نصاً بسيطاً في كتاب بعنوان (الإصابة في منع النساء من الكتابة). وأرجو المعذرة في بعض الألفاظ والتي أنقلها كما هي، وقد أوردها لنا شخص اسمه خير الدين نعمان بن أبي الثناء، إذ يقول هذا الرجل: (أما تعليم النساء القراءة والكتابة فأعوذ بالله، إذ لا أرى شيئا أضر منه بهن، فإنهن لما كن مجبولات على الغدر كان حصولهن على هذه الملكة العظيمة من أعظم وسائل الشر والفساد، فمثل النساء والكتب والكتابة كمثل شرير سفيه تهدي إليه سيفاً أو سكيراً تعطيه زجاجة خمر، فاللبيب اللبيب من الرجال من ترك زوجته في حالة من الجهل والعمى).

* الأستاذ حسين المكتبي:

لن أتداخل مع ورقة الأستاذ علي لكثرة المتداخلين معها، ولكن بما أننا نقف على عتبات بداية ملتقى حواري، فأنا أريد أن نقف عند بعض المحطات: هل هناك أدب نسائي؟ هل هناك أدب نسائي وأدب رجالي أو (رجولي)؟ وهل ثمة ضرورة لتجنيس السرد؟ وما هي المعايير للتصنيف بين الأدب النسائي والأدب الرجالي؟ هل المعيار هو المنتج أو المونتاج؟؟ وهل تجسد ثقافة الأنثى بأبعادها إذا كان هذا المنتج، إذا أردنا أن نحكم أنه أدب نسائي، هل سبرنا غوره، ومن ثم قررنا أن الأدب الموجود في المملكة التي تنتجه المرأة ينتمي بتعبير المصطلح إلى الأدب النسائي؟ وهل ثمة ضرورة لتجنيس السرد؟ وهل ثمة بنيات ينهض عليها هذا السرد لكي يتم تجنيسه؟ أرى أن تجنيس السرد هو إقصاء للأنثى... لذلك من وجهة نظري أنا (أن نتجاوز مصطلح الأدب الأنثوي).

والسؤال الذي أريد أن أدرجه ضمن الأسئلة التي طرحها الدكتور حسن

النعمي في أسئلة البدايات وخصوصية الخطاب يتبادر إلى ذهني ما قرأته من كتاب الغذامي (ثقافة الوهم) ومن تسلط الثقافة الذكورية على الثقافة الأنثوية بكل أبعادها. فهل استطاعت المرأة السعودية، العربية بالنتيجة والمسلمة بالأعم، أن تدافع عن ثقافتها؟ الدكتور حسن النعمي ركز على البعد الاجتماعي، أعتقد أن جزءاً كبيراً منه يقع ضمن البعد الاجتماعي، ولكن أريد تضمين هذا السؤال: هل دافعت عن ثقافتها؟ وهل نهضت بثقافتها؟ هذا متروك للروايات التي سوف نتعامل معها.

نقطة أخيرة للأستاذ علي: يا حبذا لو كانت الورقة أجابت عن الأسئلة التي طرحها الدكتور حسن في بداية خصوصية الخطاب، ووعي المرأة لذاتها، وهل كانت تعي لذاتها، رغم أنها لم تكن تنتج منتج روائي أو منتج سردي، هل كانت تعي ذاتها؟

* الدكتور حسن النعمي:

القضية ليست قضية تجنيس لأننا، كما أعتقد، نتفق أن الأدب تجربة إنسانية عامة، ولكن هناك خصوصيات في الخطاب لا بد أن نتعامل معها بقدر من العمق. عنوان المحور لهذا العام هو خطاب السرد المحلي، والذي يُعنى بأدب المرأة الروائي. نحن نريد في هذا الملتقى أن نلقي حزمة من الضوء بشكل مكثف على هذه القضية لأنه دائماً ما ينظر لأدب المرأة بشكل ثانوي. ونحن نريد أن نبرزه أكثر، وأن نلقي عليه الضوء بشكل أكبر، فجاءت فكرة تخصيص محور عن أدب المرأة الروائي. كما يجب أن ننوه أننا لا نبحث في الجماليات فقط، بل في الخطاب الذي يشكل الكتابة النسائية.

* الأستاذ خالد أبو حكمة:

بالنسبة للأخ علي الشدوي هناك في هذه الورقة وعلى حسب ما فهمت أنك كنت تريد أن تلمح إلى أشياء ولكنك ألمحت إليها إلماحات سريعة. وكنت أعتقد أن هذه الإلماحات لو أنها كانت أكبر وتطورت أكثر لكانت سوف تعطي الموضوع جزءاً من

حقه. من هذه الأشياء أنك ركزت كثيراً على سلطة المجتمع، وألمحت في جانب بسيط إلى سبب تلك السلطة التي أدت إلى غياب الصوت الأنثوي في الرواية (تقريباً في بداية الروايات). هذه السلطة (سلطة المجتمع) فرضت نفسها على الرجل والمرأة في كثير من الأمور، وبدأنا نتداركها مؤخراً ولها مسبب قد تكون منبعها من بعض الأقاليم إلى هذا الأمر، لا ننكر أن إقليم الحجاز تهيأت له الظروف المناسبة لأن تدخل له مثل هذه الأمور من صحافة وطباعة إلى آخره. على الرغم من أن هناك مجتمعات أو أقاليم داخل المملكة العربية السعودية كانت تتمتع بأمور معينة، ولولا أن أتت السلطة الاجتماعية هذه وغيبتها لكان لها دور وظهور بارز. يعني على سبيل المثال، ذكر مثلاً في المنطقة الجنوبية كان هناك دور بارز للمرأة في بعض الأعمال كالأعمال التي يقوم بها الرجل. والمشاركة الاجتماعية، لكن أنت ألمحت إلى السبب في هذه السلطة الاجتماعية، هذا السبب ألمحت إليه كلمحة عابرة وهو ما فرض على المرأة وعلى الرجل وعلى الجميع بأكمله أمور بدأنا نتداركها الآن. والأمر الآخر أرى أن التحديد الإقليمي في الأدب غير مناسب، نحن ننطلق من خطاب السرد المحلي، وأعتقد أنه يقصد بخطاب السرد المحلي منطقة المملكة العربية السعودية ككل. فليت أن الورقة تطرقت كذلك إلى غير إقليم الحجاز.

* الأستاذ علي الشدوي:

دعوني أعترف أولاً أن هذه الورقة التي قدمت من المفترض ألا أقدمها أنا، أنا لست عالماً اجتماعياً، والورقة عبارة عن رؤى من المفترض أن يقدمها الدكتور بكر باقادر على سبيل المثال، أو أي متخصص آخر في علم الأدب أو الذي له علاقة بالاجتماع أو الأدب. لكنها كانت مبادرة لأنني لم أجد أحداً يبادر فبادرت بقراءتها. النقطة الثانية: أنا جئت هنا من أجل أن أعرض أسئلة، وليس من أجل الإجابة عليها. أود أن أقول للإخوة الذين ينتظرون مني إجابة أنا لا أملكها. وهذه طبيعتي، فأنا لا أقدم إجابات للآخرين عليهم أن يبحثوا عن الإجابات بأنفسهم، وأنا دوري فقط هو تقديم الأسئلة.

أنا لا أحب في النقاش كلمة يجب، ويلزم، وينبغي، هذا مدخل أنا اخترته. هذا يشبه (إما أن تكتب مثل ما أريد وإما قطعت يديك) (بالطبع لا)، المداخلات كثيرة ومتنوعة وكل يدخل من زاوية هو يجيدها.

المداخلات يمكنني أن أصنفها في ثلاثة أقسام:

1 – مداخلات فكرت تفكيراً متوازياً مع الورقة. وأقصد بالتفكير المتوازي أن ما يقولونه من مداخلات يكون متوازياً مع الورقة أو الهدف الأساسي.

2 – بعض المداخلات كان تفكيرها تفكيراً جدلياً (يعني ضد الورقة).

3 – أخرى كانت خارج الورقة نهائياً.

ومادام هو حوار فإن المطلوب هو التفكير المتوازي وليس التفكير الجدلي.

- مداخلة من جانب النساء: نحن بحاجة إلى التعبير وحرية الرأي فهل هذا يمنع؟
- الأستاذ علي: لا، لا، هذا اختلاف في وجهات النظر
- النساء – فكيف يكون إذاً التفكير الجدلي ضد الحوار؟ يعني أنا أعتقد أن التفكير الجدلي جزء من الحوار.
- الأستاذ علي: أنا أقصد بالتفكير الجدلي هو ألا نخرج بنتيجة. وعندما نفكر جميعنا تفكيراً متوازياً إلى الهدف الرئيسي للورقة من هنا سوف نخرج بنتيجة، أما الجدال فسوف يأتي دون نتيجة.

هناك أفكار نيرة جداً، وأعجبني كثيراً ما ذكره الدكتور باقادر قضية القضاء على خلود المرأة، فكرة ممتازة للغاية لأن الكتاب فعلاً هي الوسيلة للخلود، وعندما تمنع امرأة من الكتابة فإن ذلك يؤدي إلى طمس بصمتها وإسهاماتها في الأدب.

أما بالنسبة للخلط بين النصوص الأنثوية لدى المرأة، فقد حاولت أن أجد منطقة عمل، منطقة العمل بالنسبة لي كانت مفقودة، كانت فضفاضة، وغير واضحة، فكان من الطبيعي جداً أن أحاول إيجاد منطقة عمل لأعمل بها.

منطقة العمل وجدتها في شيئين: أن أعرج قليلاً على المجتمع ونظرته للمرأة ولاسيما التركيز على أسباب عدم تعليم المرأة، احتياج الكاتبة الروائية إلى خبرة حياتية (وهذه نقطة مهمة). المعادلة الاجتماعية المطروحة حول الكتابة وكشف الذات والأسرار.

الأستاذ سحمي وهو متخصص في هذه الفترة. أعدك أنني سوف أعود إلى هذه القصص عند تطوير هذه الورقة، وسوف أدقق في قضية مفهوم القصة والرواية وقضية الخلط في المفاهيم.

أما الدكتورة لمياء باعشن فقد اتفقت معي من حيث غياب وعي التلقي، كما أن شيوع جنس الشعر وغلبته في الثقافة المحلية في بداية نهضة الأدب جعل غياب السرد مبرراً إلى حد كبير.

الدكتورة فاطمة إلياس وحديثها عن طغيان الصورة والتفاصيل الحميمية، لكن هذا لا يضر فهو موجود حتى على مستوى الرجال، هذه التفاصيل الحميمية في حياة الروائي هي عادة لا أحد يصرح بها، لا يستطيع الروائي أن يكون مكشوفاً، فما بالك بالروائية! مازلنا نعتقد أن الرواية هي عبارة عن سيرة ذاتية، بل وصار هناك جدل كبير حول الرواية، هل هي سيرة ذاتية أم ليست سيرة ذاتية ومازال هذا الجدل قائماً.

بالنسبة للدكتور عبدالمحسن القحطاني عن سؤاله المعني بالتأخر فهذا شيء طبيعي، أعتقد أنه في ظل الظروف التي كانت سائدة من حيث غياب تعليم المرأة، والعزلة الاجتماعية، وقلة الخبرة، ولذا كان هذا التأخر شيئاً طبيعياً.

هناك نقطة مهمة جداً تكلم عنها الأستاذ صبري رسول وهي قضية الحجاب. أنا عندي فكرة أو مفهوم ولست أدري مدى صحتها وهي: أن الرقابة على الجسد تولد الرقابة على اللغة، ما دامت المرأة تخبئ حياتها فلن تستطيع أن تكتب نصاً إبداعياً. لا تستطيع أن تكتب ذلك نهائياً، وذلك لأن اللغة تمشي مع الجسد. يعني أنه

يمكن أن تعبر باللغة عن أي جزء مكشوف في المرأة (هنا المجتمع يقبله) لكن عندما تراقب جسد المرأة لا تستطيع اللغة وصف ذلك لأن اللغة هنا تصبح حساسة.

بالنسبة للأستاذ عبده خال هناك نقطة مهمة جداً وهي كذلك أعجبتني جداً، الراوي السردي والانتقاص السردي لأنه صناعة أنثى، هذه فكرة جديرة بالدرس، لكنني أفهم هذا بصورة أخرى بأنه (موقف الدين من السرد هو هذا) أنا أعتقد أن موقف الدين من السرد كان ضاغطاً لأن الدين يدرك خطر السرد والقرآن ثلاثة أرباعه سرد، هذا الدور الكامن في السرد الذي يمكن أن يولد أي شيء من داخل المرأة، أو من داخل الرجل. وهناك نقطة مهمة جداً أن السرد وبالذات على ألسنة الحيوانات لا ينتشر ولا يشيع إلا في زمن الضغط والكبت، ولذا فالسرد يعتبر مؤثراً للغاية، لدرجة أنه في عهد معاوية بن أبي سفيان كان يوجد ما يشبه وزارة للسرد، وقد استخدم سلاح السرد كسلاح فعال في هذه الفترة.

بالنسبة لمدخل ألف ليلة وليلة وتحصن المرأة بالسرد فإني أعدك بأن أدخل من هذا المدخل عند إعادة كتابة هذه الورقة.

أخي عائض القرني أنا أرى أن دور الصحافة وارتباطها بالسرد كان مهماً للغاية، ليس فقط في المملكة ولكن في كل دول العالم، حتى رواية ديستوفسكي هي في الأساس لم تكتب روايات لكي تطبع ،كانت تكتب للصحافة وتعرفون مأساته بأنه كان يكتب تحت ضغط الحاجة إلى المال. إذاً علاقة الصحافة بالسرد علاقة مهمة جداً.

* * *

رواية "غداً سيكون الخميس"

هدى الرشيد

قراءة

سحمي الهاجري

الخطاب المضاد
في رواية غداً سيكون الخميس

سحمي الهاجري

- 1 -

عندما التقطت هذه الرواية من أحد الرفوف العتيقة التي تتكئ على سور(الأزبكية) في إحدى الأمسيات بعد صدورها بثلاث سنوات؛ لفت نظري اسم المؤلفة الرباعي الكامل المكتوب بشكل بارز على الغلاف. أول ما يتبادر إلى الذهن في مثل هذه الحالات أنَّ هذا من قبيل الرغبة في إظهار الاسم، لكن بعد قراءتي للرواية بدأ يتضح أنه جزء من نسيج الرواية نفسِها، واستمرار لنبرة التحدي عند بطلة الرواية ضد وضع كان اسم المرأة فيه يشبه العورة.

تميزت الفترة التي صدرت فيها الرواية بالحراك الاجتماعي، وتنامي القوى الصاعدة، واتساع قاعدة تعليم المرأة في كثير من البلدان العربية؛ مما يعني وجودَ قدر من الوعي يكفي للتعرف على طبيعة الخطاب الاجتماعي الذي ساد طيلة الحقب السابقة، وكانت عزلة المرأة على وجه الخصوص جزءاً أساسياً من بنيته، إذا لم تكن هي صميم بنيته ذاتها.

يسـرد النص قصـةَ (نوال) التي تشبثت بالتعليم والعمل، عكس اتجـاهات المجتمع، ورفضت الزواج التقليدي، بحثاً عن رجل يهتمُ بالجوهر. فأقامت عـلاقة واعدة – على شروطِها – مع (أحمد). لكنه تخلى عنها، متأثراً بمحيطه الاجتماعي. ثم علم أن شقيقته – المحافظة ظاهرياً – ارتبطت بزوجها بعد قصة حب وتفاهم، فندم وعاد إلى (نوال) متوسلاً، لكنها رفضته.

وهذه الرواية تكتسب أبرز دلالاتـها من:

* طريقتـها في استكناه طبيعة الخطابِ المسيطر، والجدال معه، واختبار درجة نجاعة خطابـها المضاد.
* ومدى تحكم توتر الخطابين في توجيه خيارات الانتقاء بين الطرائق السردية، والصيغ الفنية، والسمات التي يسبغـها كل من الخطابين على كامل بنية العمل.

- 2 -

انفتح النص بطريقة بانورامية على مجتمع النساء وحفلاتـهن ومجالسِهن وما يدور فيها من أحاديث، ثم تركزت بؤرة النظر على زميلات (نوال) القريبات اللواتي يشاركنـها الوعي والهم. جميعـهن يدركن أن شيئـاً جديداً طرأ؛ تعلمت المرأة. صارت تسافرْ وتختلط. أصبح هناك مبتعثون ودكاترة، حيث الوعيُ تطور. ولكن القواعدَ التي تحكمُ الأنساقَ الاجتماعية ظلت جامدةً وثابتة. «يجب أن يتقبلوا الوضع الجديد... يجب أن يضعوا في اعتبارهم الوضعَ الجديدْ الذي نقبل عليه» (ص 20). كان هذا لسان حالـهن. لكن الخصمَ مجهول.. نكره بكل ما يوحي به التنكيرُ من الاتساع والغموض والتجهيل والغرابة.

ولدفع فعل الحكي قدما كان لابد من مقدمتين ونتيجة كما يقول المناطقة. القاعدة الذهبية هي، إذا كنت في مكان غير مناسب فلا تبق فيه.

المقدمة الثانية: (نوال) وزميلاتـها يشعرن أنهن في مكان غير مناسب. إذاً

علينا أن نتوقع النتيجة، وهي المغادرة، وهذا ما فعلنه. أخذتْ المغادرة أشكالا مختلفة:

* إما مغادرةٌ مادية؛ وهو ما فعلته (نبيلة) و(حصة).
* أو مغادرة معنوية وأخذت شكلين:
- مغادرة معنوية سلبية، وهو ما فعلته بقية الزميلات.
- ومغادرةٌ معنوية إيجابية وهو ما اعتمدته (نوال).

فهي تتعاطف مع زميلاتها، وفي نفس الوقت لا توافق على طريقتهن في الهروب من مشكلة بتن يعرفن أبعادها، ولكنهن لسن جاهزات لمصادمتها. (نبيلة) قررت السفر إلى الخارج بدلا من العيش في «مجتمع مغلق» (ص 19). (حصة) هي الأخرى سافرت، لأن والدها رفض تزويجها من الرجل الذي تريده، فرفضت بدورها أن تتزوج سواه. (لمياء) استسلمت للزواج التقليدي، (طالبةُ الجامعةِ الأمريكية في بيروت) ترفع عقيرتها: «واحد أجنبي يساوي ألفاً من أبناء بلدي.. إنهم يروننا كالحشرات» (ص 33).

ما فعلته (سميرة) كان الأسوأ: هربت إلى التدخين والمظاهر الفارغة. وهذا أسلمها فيما بعد إلى (الشقاوة) وهو اسم مخفف للانحراف الذي أصبحت تمارسُه «بقناعة، لكن بتقنع» (ص 20). طبيعة شخصية (نوال) جعلتها تصرخ: «التحدي قابع في نفسي.. فقط أرفض التنفيس عنه بمسائلَ لا تجلبُ لنا سوى المهاترات، وتؤخذ ضدنا» (ص 15).

إذاً هي صاحبة مشروع ولها رسالة وهدف، فتركيزها «على الجوهر»، وتعتبر الحلول الانسحابية مجرد تنفيس؛ أي أنها في النهاية تصب في مصلحة خطاب العزلة. كانت ترى أن عزلتها عزلة مركبة دائرتها الأكبر هي عزلة المجتمع، ثم دائرة عزلة المرأة في هذا المجتمع، وصولاً إلى عزلتها الذاتية. وقد انطلق الحكي (رد الفعل) في حركة معاكسة (ذات البطلة – عزلة المرأة – عزلة المجتمع عن العالم).

انطلقت من القلق الوجودي باعتباره هماً إنسانياً أصيلاً ومتجذراً في الذات، إلى كونها امرأة يقع عليها بسببِ أنوثتها الجزء الأكبر من ضغوطٍ اجتماعية تراها حملا زائدا، وغير ضروري، يضاعف من وطأة القلق الوجودي، ويزيدُه تعقيدا. «لم أكن أشكو فراغا في ملء أوقاتي، بل خواءً في قلبي أشعرني بنقص حياتي من معنى البقاء» (ص 92). «حياتي خوت لخواء المحيط من المعنى» (ص 92). والمحيط هنا يعني (المجتمع + الخطاب).

- 3 -

طريقة رسم الشخصيات، ومسار الأحداث تدلُّ على وعيٍ بمدى سلطة الخطاب المهيمن الذي قاربَته الرواية من خلال محورين أساسيين: أحدهما؛ الحرص على استمرار فعل الحكي بإزالة العوائق التي تقف في طريق تدفقه. والثاني؛ إمعان البطلة في النقاش والجدل والتحدي، إلى درجة أنها تحس بالقلق والاضطراب إذا لم يسمعها أحد.

وتحقيق استمرار الحكي يقتضي عدة اقتراحات على المستوى الإجرائي؛ مثل: تغييب الرجل الولي؛ فوالدُها غيبه الموت في الوقت المناسب، ولا وجودَ للأخ أو العم أو القريبْ، فهؤلاء لا يتقبلون المناقشة أو المجادلة.

حضر الرجل المساند (محمود)، والرجل المشارك (أحمد) [وهنا لمحة ذكية في اختيار الأسماء؛ فالمساند محمود، والمشارك أحمد (بصيغة التفضيل) أي هذا محمود وهذا أحمد منه]. وهما مؤهلان لسماع نقاشها وجدلها. كان ميدان معركتها عقل الرجل الشرقي وأفكاره وتصوراته. فهذا العقل يختزن خلاصةَ خطابِ العزلة، وهو أحد آلياته، ومجسده الأول على أرضِ الواقع، كما أنه في الوقت نفسه مجالها لمحاولة اختراقِ هذا الخطاب. ولا وقت لإضاعة الجهد في بنيات الطريق ودائرة الأوامر والنواهي، من الرجل الولي أو القريب.

الإجراء الآخر تجلى في المكان الذي بدا مموها عن قصد احترازاً من ردود فعل الخطابات المستلة من الخطاب الأكبر من جهة، والمحافظة على معقولية الأحداث المختارة من جهة أخرى.

تدلُ القرائن على أن الأحداث دارت في بيئة محلية. إلا أن بعض الإشارات تحيل إلى بيئات مجاورة؛ مثل: السينما والمسرح والاختلاط، وسباحة المرأة في البحر المفتوح، ومعانقة ابن عمة خالتها، والجيران الذين لا تتعدى اعتراضاتهم حاجز الهمهمات والتلميحات.

بعض الأعمال التي سبقت هذه الرواية عمدت إلى تهجير الأبطال للخارج، الأمر هنا يمكن اعتبارُه (شبه تهجير) أو نوع من الازورار؛ قدم في خارج الوطن، وقدم في الداخل. ويتجلى في شخصية البطلة؛ فهي تنتمي للخارج والوطن معاً؛ حين سألها (أحمد): هل عاشت في الخارج؟ أجابته أنها عاشت فيه بالقدر الذي لم يفصلها عن مجتمعها. ولذلك، فهي تتكلم على العموم عن الرجل الشرقي، ولا تخص الرجل المحلي.

افترضت أنه سواء في الوطن أو على هوامشه يمكن تحقيق التعليم والعمل والاختلاط والسفر، وتبقى العلاقة بين الرجل والمرأة (أم القضايا)، ومنطقة الالتباس كانت ترى أنها علاقة تساو وتشارك، لا علاقة سيطرة وتحكم من جهة، ورضوخ وانقياد من جهة أخرى. علاقة تكامل لا علاقة تضاد.

وتربأ بالرجل أن يتخلى عن دوره الإنساني ويتحول إلى مجردِ حاجب وبواب مهمته حرمان المرأة من دورها الإنساني هي الأخرى، وفصلها عن الإطار الأكبر والأهم، أي (كونها إنسانة)، ولا يكفي الادعاء بإعطائها بعض الحقوق النظرية؛ فهي أولا لم تترك لتمارس هذه الحقوق، وثانياً وهو الأهم، من قال إن الحق الطبيعي يحتاج إلى قوانين أو هبات.

(قد تفهم الحقوق المعطاة في سياق الانتقال من مرحلة إلى أخرى في تطور

البشرية، ولكنها في المطلق ليست ضربة لازب، ولا مكان لها من الإعراب). المسألة ببساطة أنه يتعين عدم منعها عن ممارسة حقها الطبيعي، بصفتها إنسان تشترك مع الرجل في التكاليف والواجبات نفسها، فكلٌ منهما سيحاسب بنفس الطريقة التي يحاسب بها الآخر. نعم.. كل نسق من أنساق الحياة فيه تابع ومتبوع بناءً على معادلة القوة، ولكن هناك فرق بين القوة الحقيقية والقوة المدعاة، وهي ترى أن قوة الرجل في هذا السياق قوة مغالطة ومزيفة وكاذبة؛ لأنهم يعيشون على وهم في مخيلتهم لا يتماشى مع الحياة.. وهذه مشكلتهم كما اعترف (أحمد) في النهاية. سبق أن حاولت والدتها بمساعدة (لمياء) صديقتها وزميلتها في العمل الإلحاح عليها للزواج بالطريقة التقليدية، ولكنها كانت تعتبر مثل هذا الزواج ليس حلاً؛ لأن عنوستها وهي متزوجة أسوأ وأعمق للعزلة، فهي تريد أن تتزوج بطريقة فطرية أو حضارية لا فرق. البدائل أمامها محدودة، فتمسكت بموضوعِ الزواج واشتغلت عليه.

(نوال) المرأة الأنموذج، جمال وعلم ورغبة في المواجهة، لم يعد ينقصها سوى إيجاد (رجل مختبر) لتطبق نظريتها عليه. (شخص من الأقلية) يهتم بالجوهر ولا تخدَعه المظاهر. توفرت هذه الحزمة من الشروط لدى (أحمد) العائد من الخارج بشهادة الدكتوراه في العلاقات العامة، وعضو هيئة التدريس في الجامعة. (حتى لا يكون هناك حجة لأحد). وفي اللقاء الأول صدمت برأيه، فقد فوجئ بإمكانية اجتماع الجمال والوعي في امرأة من بيئته. وضعها منذ البداية في موقف دفاعي، والقاعدة: «أن كلَّ موقف دفاعي في علاقة التحدي لا بدَّ أن يتحول إلى موقف هجومي» (طرابيشي: شرق وغرب، ص 15

قررت أن تضعه على المحك. وأن تبدأ هجومها المضاد، لكنها بطبيعة الأنثى تستدرجه ليكون هو من يسأل، ثم تنطلق للإجابة والترافع، والجهر بما يقال عادة عن طريقِ الهمس. صارحته برأيها المرير في الرجل الشرقي فهو «لا يشعر بلذة الأخذ والعطاء، كل عطاء عنده هو انتصار ليس إلا .. لم يرق إلى مستوى الاستمتاع من خلال تجاوب الطرف المشارك في الحب والنشوة والرواء» (ص 49). وعندما

تفصح له المرأة عن حبها يشك بها «لأن احتقاره لنفسه يجعله يظن أنه ليس أهلاً للتجاوب» (ص 49). كانت تستخدم الجهر بصفته عامل إعاقة لأدبيات الخطاب المهيمن، وانتقاماً من اكراهاته التي تعيشها المرأة، ولم تكن تواجهُ عادة إلا بالإسرار والتخفي والمراوغة. كان (أحمد) يستمع لمحاضراتها، ويستزيدها ويستحسن أفكارها. شجعها ذلك على الذهاب إلى نهاية الشوط، فصارت تناقش (التابو) الثاني معه بصوت جهوري. وأين؟ في ردهات الجريدة: «إنه لقلة من الناس من العلياء يروي الروح والجسد معا.. وللبقية هو تراب يمس الجسد فقط» (ص 43). بدا أنها نجحت في إقناعه، وحققت الاختراق الذي تنشده، واقتربتْ من إعلان انتصارها - خصوصا بعد أن اتفقا على الزواج بعد خروج والدتها من المستشفى. ولكن ماذا تفعل برجال تمت (برمجة) عقولهم بتصورات خاطئة عن المرأة تحولت مع الزمن إلى ما يشبه القيم الراسخة.

جاءت اللحظة الحرجة. تغير (أحمد) بعد دخوله في صراع نفسي مرير بين أفكار تشدُّه للمرأة المحافظة التي تمثلها أمُّه وشقيقتيه، ونزعة الانفتاح عند (نوال). لم يحسم أمره، بل اتخذ موقف (اللامبالي)، ولم يعد يتجاوب مع محاولاتها لاستعادته؛ ليس بصفته خطيباً أو زوجاً فقط، بل باعتباره لحظة أمل للتغيير فقدتها. (نوال) تفضل الصراحة والوضوح، فهي لا ترفض النتيجة التي ستترتب على قراره في حد ذاتها، ولكن ترفض أسلوبه في الوصول إلى هذا القرار أو اللاقرار أي (التجاهل) مما أشعرها بعمقِ العزلة (في الجوهر) عن أقرب المقربين إليها، و كشفت أنه من الصعب عليه أن ينفصل عن جذوره مهما بدا متعلماً ومستنيراً. حاول الحكي وضع الخطاب المهيمن على مفترق طرق، لكنه مضى في طريقه المعتاد.

-4-

كان لابدَ من مفاجأة تقلب الأمور رأساً على عقب، فقد انحشر الحكي والأمر يقتضي تخليصه للانطلاقِ من جديد؛ فالمهمة لم تنته بعد. وعلينا أن نتوقع منعطف أو

حادثة يمكن تحميلــها هـذا الاستحقاق. المفاجأة كانت تكمن في المكان غير المتوقع، جاءت من النقطة الرمادية؛ باكتشاف (أحمد) أن شقيقتـه (أسماء) كانت على تفاهم وحب مع خطيبـها قبل عقد القران، ثم صـارا يعيشـان حيـاة منفتحـة، وزوجـها يشجعـها على ذلك: «ما تقومين به قد يطلق عليه إباحية أو تحدي أو خلاعة.. أتدرين بأي تعريفـات سـوف يحـدد في المسـتقبل، بالشـجاعة والجرأة وسـتصـبـحين من الرائدات» (ص 88).

أتت اللحظة الحاسمة وتقابل الخطابان بطريقة سافرة، وجهاً لوجه، بعد أن ظلا يتراشقان من بعيد. واتضح بصورة جلية أنهما على طرفي نقيض؛ فما يسميه الخطاب الرازح يعتـبـره الخطاب المضـاد (شــجـاعـة وجـرأة وريادة). والحكم هو المستـقبل، أي (الزمن). كان الزمن بشقيه الكوني والسردي أقوى أسلحتهـا. وقد وزعت الأدوار بينهما: الزمن الكوني، هو السلاح الاستراتيجي المستقبلي. أما الزمن السردي، فهو السلاح التكتيكي المباشر.

فعلى المستوى الاستراتيجي أدركت أن الخطاب المهيمن ينتحل الزمن الكوني في صـيرورته ومـسيرته، ويتمـسح به بوصـفه الكاهن الأكبر، ويحـاول الإيهـام بأن سلطتـه جاءت نتيجة لتراكم حقيقي، وعلى أي خطاب مضاد أن يحقق تراكما مماثلا، ولكن هذا الادعاء غير صحيح، لسبب بسيط؛ وهو أن الزمن أحد سننِ اللهِ جلَّ جلالـه في الكون، والسـنن الكونية سنن منطقـية - حسب مشيئته سبـحانه - في حين أن خطاب العزلة مبني على مغالطات غير منطقية، وهذا ما جعلها تقول بثقة متناهية، «هذا آخـر سـلاح أهدد بــه أنا بالذات» (ص 27)، بمعنى أن خطابـهـا المضـاد هو الوريث الشرعي للسننِ الكونية، وأن تراكم خطاب العزلة ما هو إلاّ ورم مرضي.

انتـهت من هذا الأمـر، وتفـرغت لتطبيقِ تكتيكاتهـا السـردية، في توظيف زمن النص، لخوض المنازلة المباشرة. وكـان أهـم مجالات اشـتـغالـه: الاسـترجـاع والقـفز والبطء والتسـريع. وهي تجسـيدات كـانت تتوسل أكبـر قـدر من المرونة والكفـاءة للتعامل مـع متاهات خطاب العزلة ومراوغاته، وتتسق مع تنويع التبدلات والصيغ

السردية التي اقتضاها خطاب الرواية، لتواجه إشكالات خطاب العزلة، واتساع فضائه، وتوزع مشاكله، واختلاف أساليبه. في حين غابت لحظات الاستحضار للتأكيد على أن خطاب العزلة يشوش على المستقبل. وغاب التكسير لأن فضاء الخطاب ضاغط على فضاء النص، بسبب خطاب العزلة الذي فرض على الرواية تبني التصور التقليدي للزمن تصور (كهانة الزمن) وأنه الشخصية الأكبر، بعكس مفهوم الرواية الحديثة.. التي تعتمد فصل الزمن عن زمنيته، وأنه لا يجري لأن الفضاء يُحطم الزمن، والزمن ينسف الفضاء. كما غاب الترابط بسبب استغلاق تحكمات الخطاب المهيمن على الشخصية المحورية؛ فهو لا يفتأ يعلن عن نفسه بين الفينة والأخرى، وأنه حامل أختام السلطة، مما يفرض على البطلة أحيانا فترات لا إرادية من الحيرة والانتظار والترقب.

في هذه الفترات تعود وتلوذ بمكمنها الأول، حين كان الشعر والمذياع وسائلها للاستشعار عن بعد. وكانت أفكارها وهواجسها كتيبة الاستطلاع المتقدمة للتعرف على مواقعِ العدو. والعدو هنا هو الوحش الكامن في عقول الرجال. إنه وحش أسطوري له رأسان: الرأس الأول يتكفل بمطاردة المرأة وإغوائها وإيقاعها، والرأس الثاني يتولى تجريمها ونبذها واحتقارها.

وهذا يفسر ولع الراوية بنقل الحكي من الدهاليز إلى شرفةِ الحوار. وهي تحتوي غالبا على كرسيين متقابلين. فالشرفة والهواء النقي هما ميدانها الذي تبلي فيه بلاءً حسناً، وتأخذ حريتها في ممارسة الجهر لعله يتوزع في الأرجاء.

استخدمت الحوار بحرفية عالية، ووزعته على كامل مساحة النص في لمحة ذكية لتوظيف الزمن؛ فكما هو معروف في تقنيات السرد أن الزمن في الحوار يساوي الحدث تماماً، وهي تريد تأكيد أن المرأة مساوية للرجل في كلِّ شيء «ولهن مثل الذي عليهن». فهي تحاور الرجل بنفس القدر الذي تحاور به الأنثى، على قدمِ المساواة، محاورة الند للند. لا تريد أن ترضخ للخطاب الذكوري الذي أدرك منذ الأزل خطورة الحوار، فجعل المرأة تتكلم من خلف حاجز أو ستارة أو باب، واعتبر

ذلك منة عليها، و خصماً من رصيدها، وأرسل الفاتورة إلى عنوانها. كانت حريصة على أن تمسك بالدفّة، وتحرك المجداف، ولكنها لا تستطيع التحكم في مجرى النهر، أو اتجاهات الريح.

فالنص وهو ينتج خطابه لا ينسى أو ينسى أنه يدور في فلك خطاب آخر؛ مما يؤثر بقصد أو بدون قصد في صميم بنيته، ويحملها دلالات إضافية لأنه في الحالين يعكس الجدلية القائمة بين استقطابات الخطابين – الذين تقوم العلاقة بينهما على المجابهة وليس التفاوض – من جهة، ومفردات البناء الفني من جهة أخرى. يتجلى أثر هذا الاستقطاب في شخصية البطلة؛ فهي على مستوى (الإرادة) في صورة البطل الإيجابي؛ الذي يسعى إلى إقامة دعائم مجتمع جديد. وعلى مستوى المعالجة ظلت تدور في بقايا الفعل الرومانسي باعتماد أساليب التبرم والهتاف وتمثيل ضمير الفرد والضدية للجماهير. ويبقى هذا الانقسام صفة مستمرة. فالرؤية الغالبة أحادية، تتسق مع نهوض البطلة بمشروعها بصفة فردية وتمثلت هذه الرؤية في حضور الراوي مع التركيز على شخصية محورية ثابتة، وبذلك أصبحت الرؤية مركزها البطلة؛ لأننا نرى الشخصيات الأخرى من خلالها، ومعها نعيش الأحداث المروية. وبدا حضور بعض الشخصيات الأخرى لمجرد الإدلاء بالأقوال وكأنهم شهود في محكمة. وعندما يبدأ الشاهد التالي ينتهي دورهم، وينسحبون من مسرح الأحداث. وفي مواضع أخرى يتم مزج هذه الرؤية مع (التجاوز البانورامي)، حيث هيمنة الراوي مستعينا بالنمط الدرامي (أفعال وأقوال الشخصيات وتلمس مشاعرها و أحاسيسها الفائضة عن معرفة الراوي العليم). والرؤية في الاتجاهين ليست محايدة، لأنها تنطلق من فكرة مسبقة؛ [ليست رؤية لـ ....، بل رؤية، انطلاقا من...].

جاءت صفة الراوي العليم (مركزي السيطرة) بتأثير الخطاب المهيمن (مركزي السيطرة) الذي تجادله البطلة. فالراوي يعرف أكثر الشخصيات على غرار الخطاب المهيمن الذي يعرف أكثر من معرفة الرعية. وجرى تخطيط الضمير الثالث بنقله من صيغته الحكائية إلى صيغة خطابية بتضمينه معنى الضمير الأول، فقام بدور هذا

الضمير في التغلغل داخل نفسية البطلة (الشخصية المحورية) وتعدى إلى معرفة أفكار الشخصيات الأخرى، وبماذا تحدث نفسها. وفي مقاطع أخرى استكمل التخطيب بإطلاق حرية الضمائر الثلاثة لتتسق مع تعددِ صيغ السرد.

- 5 -

في النهاية عادت إلى نقطة الصفر على مستوى الحدث. أما على مستوى الزمن فقد تركته موارباً لقناعتها بسلامة موقفها من جهة، واعترافها بمدى قوة الخطاب المسيطر من جهة أخرى.

تبدو قصة (أسماء) وزوجها اقتراحاً بإمكانية اختراق خطاب العزلة على مستوى الجوهر، ولكنها في المحصلة النهائية شذوذ عن القاعدة، قد تكون حلاً على مستوى الحكي. أما على مستوى الخطاب فهي فض مجالس.

لم تعد عودة (أحمد) تعني عندها شيئاً. ففي سياق آخر كان يمكن أن تكون هذه العودة بمثابة انتصار لها، ولكن من قال أن قضيتها شخصية، إنها قضية مجتمع وليست قضية فرد، لقد رفضته بحرارة وصدق، واعتبرت أن عودته فردية ومعزولة عن سياقها الاجتماعي، وأنه لم يخيب ظنها أبداً، فهذا ما كانت تريد أن تثبته: «أعيش معك أنت؟ إنك جبان.. لم يتسن لك إلا الفرار عندما لم تستطع مواجهة محيطك» (ص 93). للتأكيد مرة أخرى أن المستهدف ليس(أحمد) ذاته، بل المحيط. ألم نقل إنه (رجل مختبر؟).

على المستوى الشخصي تستحق البطلة الحصول على جائزة أحسن بطل مهزوم، وعلى مستوى الخطاب كشفت أن عراقة الخطاب المهيمن قد منحته قدراً هائلاً من الدهاء والحربائية بحيث لا يعترف بالخطابات المضادة ويعتبرها دون مستوى الخطاب (أي ثرثرة) تمهيداً لإخراجها من الأبواب الخلفية؛ لأن من أدبيات الإقرار:

1 – خطورة الحكي.

2 – باستحالة القدرة على إيقافه.

ولذلك فهو يعتمد تكتيكاته المأثورة:

1 – بتمريره.

2 – تسفيهه.

3 – بتصريفه، بوصفه ثرثرة (والثرثرة تشتغل في حيزِ اللا فعل)، لأن الاعتراف به بصفته خطابا مضادا يدخله في حيز الفعل. وهذا يفسر على المستوى المادي وجود هذه الرواية مع (الدشت) بعد صدورها بثلاث سنوات. أي أن فعل الكتابة هنا تحول إلى معنى آخر غير المعنى السائد؛ صارت مجرد توثيق أو (حبس ظل) لقراءة آنية فاحصة ومعاشة لخطاب العزلة، أو عملية (تحنيط) لهذا الخطاب في طور من أطوار حياته، لعله في المستقبل يصنف ضمن الأحافير والمستحثات، مع رؤوس الديناصورات الصغيرة وأجسامها الضخمة.

توقف سقف خطاب الرواية عند محاولة تحديد ماهية الخطاب المسيطر وتعريفه. فالمشكلة صنعها الزمن، ولن يحلها في النهاية سوى الزمن. على أساس أن أهمَ عناصر بنية الخطاب هو التراكم، وبيئةَ التراكم هي الزمن، وبما أن الخطاب المهيمن هش من الداخل فإنه يحمل في داخله بذور فنائه. هذا ما جعلها ترسل الكاهن الأكبر لينام في يوم الإجازة.. وقد حقنته بمصل الخطاب المضاد؛ خطاب العقل والمنطق، في انتظار غد جديد لعلها تهتدي في المستقبل إلى ما تبحث عنه. وربما لمعاودة الكرة، تاركة خطاب العزلة يستمر في تواتره وعنعناته إلى حين.

في الختام، ينسب إلى الخليفة الراشد علي بن أبي طالب كرم الله وجهه أنه قال: (ما كل ما يعلم يقال، وما كل ما يقال قد حان أوانه، وما كل ما حان أوانه قد حضر أهله). فهل حان أوان شيء مما سمعناه هذه الليلة؟ وإذا كان الرد بالإيجاب، فهل حضر أهله؟

المداخــلات

• الدكتورة لمياء باعشن:

الحقيقة أنني أشك أنني قرأت أنا والأستاذ الهاجري نصاً واحداً. وإن كان هو المبدع هنا فهو الناقد الذي ابتدع محاضرة شيقة حول نص ضعيف جداً. الحكاية ولن أسميها رواية عمداً تفتقر إلى أبجديات فن الرواية فالحبكة مهلهلة وعناصر الزمن كانت مضطربة والقضية متكررة ومعالم البيئة متضاربة والمنظور الحكائي متشعب تارة تكون البطلة (ولي تحفظ علي كلمة بطلة) هي المحور من خلال الضمير الغائب الثالث (هي)، ثم ينتقل فجأة إلى صوتها الخاص المتكلم في حوار مع الذات (أنا) وينتقل المنظور فجأة إلى الراوي حين يصبح أحمد هو المحور حتى شقيقته سماء، والشخصيات كلها بالكاد تكون ثانوية وكلها باهتة بلا ملامح والرواية عموماً ينقصها الوصف الذي ينفث الحياة في المكان والأشخاص، والنتيجة أن الشخصيات تتحول إلى أبواق تردد أسئلة باردة أو آراء مختلفة لمجرد أن تعطي المجال للبطلة أن تعبر عن آرائها، فوظيفة الشخصيات وظيفة حوارية بحتة. أما البطلة (ولن أخلع عليها صفة البطولة)، فهي شخصية مسطحة لا تهتم ولا تتغير ونتركها في نهاية الحكاية كما وجدناها. إنها في نهاية الأمر امرأة نمطية تقليدية في أمرين تتشدق بشعارات التقدم وهي متحجرة في تعصبها لآرائها وإلغائها للآخر، لا يعجبها أحد وتنتقد جميع الناس. ثانياً: فهي تعيش حالة قلق وركود دون الرجل، خمسة وعشرين عاماً وقد أصابها الروتين بالملل. سن مبكرة لهذا الإحساس، ولكنها لا تجد الرضا

عن نفسها، ولم يعد يجديها نفعاً (لا علمها ولا عملها) مادام الرجل غائباً، وحين مضى، ظهر لها الرجل ابتسمت لها الحياة.

* الدكتور عبدالمحسن القحطاني:

لمست الدكتورة لمياء باعشن فعلاً ضبابية المكان أو البيئة، حيث حاولت البطلة أن تتخلص من المكان، ومع ذلك حتى حين قررت مغادرة البيت، وقالت إنني لن أبقى فيه. إذاً ضبابية المكان، البيئة لم تكن واضحة بحيث إنني اقرأ رواية في بيئات مختلفة فلا أعرف في أي بيئة تنطلق منها هذه الكاتبة ومع ذلك الخصوصية مهمة جداً في عمق كتابة الرواية. الأمر الثاني، أنها أرادت أن تصنع من الندرة خطاباً فهي تبحث عن الأقلية من الرجال وتبحث عن سنة الحياة فيما ليس مشهوراً.

* الأستاذ عائض القرني:

الحقيقة لقد استوقفتني بعض النقاط في ورقة الأستاذ سحمي الهاجري وكنت أتمنى لو أسعدنا (صاحب الورقة) في قراءة العنوان الرمزي الذي يعد العتبة الأولى للنص، لاسيما وأنه لم يعلق على آخر كلمة في الرواية (غداً الخميس) ماذا وراء ذلك؟ على كل حال ربما يرد عند أحد الإخوة تفسير لذلك. لدي عموماً بعض الملاحظات:

الملاحظة الأولى، يلاحظ تركيز غالب النص وتبريره على الشخصية المحورية فيه (نوال)، فلا نكاد نجد لبقية الشخصيات بعيداً عن جوها في كافة الأحداث، مما جعل الخطاب بعيداً عن التعددية، حيث ظل حضور الشخصيات مرتبطاً بحضور نوال. أيضاً تفتقد الرواية إلى الفضاء السردي لاسيما فضاء المكان الذي قد يثري النص، فأحداث الرواية تدور في أرض غامضة، سماتها أنها منغلقة تحكمها عادات لا تتواءم مع ما تعيده البطلة، وفي الوقت نفسه تعمل في صحيفة مختلطة، تحتضن

حبيبها، تناقش رجل غريب وهم وحيدين، ترتدي ملابس السباحة وتسبح في البحر، تصاحب رجلاً ويخرجا وحيدين كل صباح، تزور أحدي صديقاتها في الجريدة بملابس غير ملائمة وتدخن. كل هذا يحدث في هذه الأرض التي تزعم انغلاقها.

تحرص الكاتبة على إخفاء ما يصرح بحدود المكان بدءاً من الصفحة الأولى عندما كتبت المكان (لا أهمية)، وكلما حاول أن يتكشف شيئاً من آثار الحوار تسعى إلى تغييبه (أقصد المكان) حتى اسم الجريدة التي تعمل بها بطلة الرواية، يسأل أحمد ما هو اسم الجريدة التي تعمل بها فتبادر صديقتها لمياء بالإجابة (معي بالطبع) دون أن تفصح عن اسم الجريدة حتى وهمياً لها.

كانت الرواية تنساق داخل مسار محدد، وأكاد أقول مؤدلج، متخذة هاجس القلق وجذرية الرضا بين اندفاع النفس في رغباتها المتغيرة وثوابت القيم الاجتماعية سلماً للوصول إليه. إذ هو التحدي من أجل الهدف كما ورد على لسان البطلة وفق قناعة وتقنع في الوقت نفسه. فالشخصية المحورية تنظر بسلبية موغلة واتهام صريح عن الرجل المواطن. وعندما تحاول صديقتها لمياء إعادتها إلى واقعية مجتمعها وإلى حقيقتها هي بوصفها امرأة لها الحق في تطوير ذاتها وأفكارها فيما لا يتنافى مع احتياجها لنصفها الآخر (الرجل) تجد بأنها ترد بأنها تريد رجلاً له مواصفات خاصة تقول لمياء لن تجديه. فترد «ربما يكون ممن عاشوا في الخارج». وهنا تنتصب عدة علامات استفهام فما الذي سيأتي به من معاشرة الخارج.

إذاً هو البحث عن مخرج من دائرة المجتمع بعاداته وتقاليده ومبادئه إلى أفق أرحب في نظر البطلة وتتضح سمات هذا الأفق من أحداث الرواية متمثلة في سلوكيات محرمة على مجتمعها، مثل خروج المرأة مع الرجل دون رقيب ولا حسيب، استقلالها عن سلطة الرجل أباً وزوجاً وأخاً، المساواة في كل الحقوق يظل هذا هو الهدف المحرك للرواية حتى تلتقي بفارسها، وقصة حب مفاجئة تنتهي بصدمة لها عندما يتكشف لها أن فارسها الذي عاش بالخارج يرضخ في ظروف ما إلى شرقيته.

ويستعر في داخله التعايش مع ما تمثله محبوبته من سلوكيات ومع قيمه التي زرعها فيه مجتمعه، تستنجد الكاتبة بشخصية من شخصيات الرواية هي أخت أحمد حبيب البطلة (سماء)، لكي تنتهج بعض من سلوكيات نوال فيضطر لأن يواكب هذا التغيير فيعود لحبيبته رضوخاً للواقع القادم، ولكن بعد فوات الأوان..

* الدكتورة فاطمة إلياس:

الأحداث تتمحور في اللازمان واللامكان كما أدعت الكاتبة والحقيقة هي أنها معركة بين السائد والعرف المحلي وبين أفكار تقدمية وإن كانت مستعارة تدور رحاها في اللاوعي والمتمثل في النزعة الانفتاحية عند نوال، فهناك ألف أحمد لم يزل يعيش بيننا منذ فترة هدى الرشيد الرواية وقبل ذلك، وهناك ألف سماء وألف علاقة، وألف وجه لما يوصف بالإباحية، ولكننا نصر أننا شعب الله المختار وبناتنا غير البنات، ومجتمعنا ذو خصوصية أزلية ليست كباقي المجتمعات لذلك سنظل نحتاج لا إلى نوال واحدة لتميط اللثام عن ممارسات هي جزء من السجن الإنساني، نمارسها ونخجل من الاعتراف بها حتى أن أحدهم تزوج غانية وهو سعيد ويبتسم ملء شدقيه فهو عريس، وكأن هناك اتفاقاً صامتاً على بقاء الحال على ما هو عليه مادام كل شيء يدور في الخفاء وفي خصوصية تامة مع التزام الصمت إلا من ثرثرة نوال وسط العتمة قبل أن يدركها الصباح وتسكت عن الكلام المباح.

* الدكتور سلطان القحطاني :

يسعدني أن ألتقي بكم هذه الليلة كما سعدت أيضاً بورقة الأستاذ سحمي الهاجري. من خلال هذه القراءة التي قدمها الأستاذ سحمي استبشرت خيراً أن المثقفين مازالوا يتجهون لقراءة الرواية وإن كانوا بعيداً عنها، وأنا شهادتي في الرواية مجروحة دائماً.

لقد قرأت هذه الرواية ربما وقت صدورها. وجدت حينها أنها الرواية النسائية

الأولي التي تكلمت بكل صراحة ودون عواطف كما هو معروف أو دون شكوى كما هي الروايات التي سبقتها أو بعض الروايات التي جاءت بعدها. وجدت أن الأستاذ سحمي قد تعاطف مع هذه الرواية تعاطفاً شديداً، بل إنه جعل منها عملاً ضخماً وهي رواية من الدرجة الثانية لأننا درسناها كما درسنا الرواية في المملكة العربية السعودية، من حيث نشأتها واتجاهاتها أو تطورها، فلم ترقَ هذه الرواية إلى الدرجة الأولى، بل جاءت في آخر الدرجة الثانية أيضاً للأسباب التالية:

تكلمت من قبل مع الدكتور عبدالمحسن عن الفضاء المكاني وغيابه جانباً، كما تحدث بعض الزملاء والزميلات عن ذلك، وأحب أن أضيف أن هذه الرواية تفتقد إلى الفضاء المكاني. هذه الرواية أطلت على المجتمع من خارجه؛ لأن الكاتبة لم تعش في هذه البلاد. وأنا تتبعتها ووجدت أنها انتقلت إلى الإسكندرية وعمرها سبع سنوات ثم درست هناك ومن ثم هاجرت، فهي تطل على المجتمع من خارجه، أي أن حياتها كلها في المجتمع الخارجي وتكتب من حيث تطل عليه، بل إنها من الذين يصفون المجتمع بأنه مجتمع شرقي. وأول ما نلاحظ على كلمة (شرقي)، وهي كلمة مفتعلة لم تكن حاضرة في ثقافة العالم العربي، بل فرضت عليه لتحصره في مجتمع معين (شرق أوسطي).

النقطة الأخرى، كما لاحظنا أن الأستاذ سحمي لمح إلى أن هذه الرواية (كتابة نسائية). أنا لي موقف آخر والكل يعرفه، أنه ليس هناك تفريق في العلم والأدب ما بين نساء ورجال فالكل سواسية. وإذا كان هناك تصنيف، فأنا دائماً أقول إنه عند بائع الأقمشة، وليس عند صانع الأدب أو صانع العلم أو الواجبات والحقوق.

هذه الرواية لم تعالج قضية المرأة، وإنما أرى أن هذه الرواية قد أساءت إلى المرأة الشرقية أو المرأة العربية التي تقول عنها. فقد عالجت المشكلة بتأكيد مسؤولية الرجل فيها. بمعنى آخر، عندما تكتب عن مشكلة المرأة (هي لا تكتب عن مشكلة المرأة حقيقة) هي كتبت عن مشكلة الرجل، بل إنها سلطت الأضواء على الرجل. قالت إن هذا الرجل مهما درس أو مهما تغرب أو ذهب إلى العالم الأول، ثم عاد إلى العالم

الثالث، فإنه يعود كما هو، وهذا أمر حقيقي. فرغم معايشة الغرب إلا أننا نبقي صلتنا جذورنا. الخطأ الذي وقع فيه هذا البطل أو هذا المساعد للبطلة هو أنه رجل ليس له رأي مستقل. كان من الأجدر أن تعالج هذا الرأي وأن تحترمه بعد أن عاد لتصنع منه شخصاً آخر كما تفكر هي بهذا الشيء. أما أنها تهرب منه، وهو يهرب من الواقع، فهذا طبعاً يمثل جريمة أخرى.

أعتقد أن الأستاذ سحمي عندما قال إنها صاحبة مشروع (أنا أحترم الأستاذ سحمي علي هذه الدراسة وجهده المقدر في سبيل إعداد ورقته)، لكني لا أرى أن هذا يمثل مشروعاً، وإنما هو عبارة عن مشروع من المشاريع الآنية. وكما ذكرت إحدى الأخوات، أنه كان ممكناً في الستينات أو السبعينات أو الثمانينات أن يكون موجوداً، ولكن الآن لا يمكن أن يكون. وبالرغم من ذلك نحن لا نرفض الأدب، بل يبقى تاريخاً، ولكن هذا التاريخ لا نجد له أرضية نقيمه عليها. الحقيقية أعتقد أن الروائي عندما يضع أشياء جاهزة أمامه فهو ليس بروائي مبدع، وإنما هو روائي ناقل كالذي ينقل السيرة أو ينقل أشياء جاهزة، فالدلالات دائماً إن لم تأت تلقائياً فهي ليست من الفن في شيء.

* الأستاذة إيمان الصبحي:

بالرغم من أن السرد للأحداث هو سمة الرواية إلا أننا نجد أنها استخدمت تقنية الحوار واعتمدت على الحوار المباشر بين الشخصيات ولم تجعل نفسها وسيطة بين الشخصيات بعبارات معينة كقال وقالت وأجابت إلا قليل فمنحت شخصياتها الروائية القدرة على الاستقلال بحيث جعلت للرواية عالمها الخاص المختلف عن عالم الروائية. وأنا أعتبر أن هذه الرواية من روايات الأفكار لأنها تعتمد وتركز من خلال الحوار على نقض كبير من الواقع الاجتماعي، فأثارت عدة قضايا كعدم الاعتراف بالمرأة ككائن حي، ولابد للمرأة من حماية بدءا من الأب وانتهاء بالابن، والتباهي والتفاخر في المجتمعات النسائية وتناقض الرجل الشرقي في نظرته للمرأة.

ومما لفت نظري في الرواية هو إغفال الكاتبة للعنصر المكاني فلا تجعل هاجس المكان في صدارة اهتمامها عبر انتقاء مواقع مناسبة تمكنها من رؤية الزاوية المناسبة التي تسمح بتناول التفصيلات الجزئية والدقيقة والتدرج في الرؤى من خلال غرفتها، عملها، منزلها، وهذا ما أفقد الرواية للعمق، وسار بها نحو الفكرة. وفي المقابل ركزت الرواية على العنصر الزمني من خلال التحريك، الساعة السابعة الثامنة، عصراً، ظهراً مساء، غداً، أمس، الصباح الباكر وهكذا. واتكأ عنوان الرواية على لفظين زمانيين من أصل ثلاثة ألفاظ وهما غداً والخميس. ولعل الكاتبة تركت الزمن مفتوحاً لأنه هو المتبني الحقيقي لقضيتها، وهو الذي سينتصر لأفكارها فيما بعد.

يلاحظ أنها تشير كذلك إلى أن اللغة تسير وفق مستوى واحد في الرواية وأن اللغة هي اللغة الفصيحة عن طريق اللغة الحوارية، والرواية تحفل بالأسماء النسائية، نوال، لمياء، والد نوال، نبيلة، سميرة، سماء، صفاء، حصة، فريدة، في حين أنها أغفلت هيمنة العنصر النسائي مقابل أحمد ومحمود فقط.

بخصوص السؤال الأخير للأستاذ سحمي، أقول لك يا أستاذ سحمي، أنتم أصحاب الرد على هذا السؤال، فمن يقف أمام أفكارها إلا أنتم بكل الترسبات والتناقضات.

* الأستاذ عبده خال:

أقول عندما قرأ الأستاذ سحمي ورقته كنت أقول في نفسي إنني أشبه بذلك الرجل الذي يمسك بالسلم في وسط الطريق (ويمسكه بالعرض) لأنني منذ البدء عندما قرأت الرواية كان علي أن أقرأها في زمنها أو أقرأها في (ضائقة الكراهية التي أعيش بها الآن). إلا أن الدكتورة لمياء منحتني فرصة أن أقول ثم توالت الآراء في اتجاهي وخاصةً آراء الدكتور عبدالمحسن والدكتور سلطان القحطاني. أثناء القراءة قلت لو لم أقرأ هذه الرواية لأسرعت أيضاً لقراءة الرواية لما امتازت به الورقة

من جدية وتخريج وعمق في الرواية وهذا جعلني أنجذب نحو تلك النكتة التي تقول (إذا وجد رجل امرأة عجوزاً فحملها إلى المدرسة قائلاً لحارس المدرسة بأن يصرفها له بنات). وهذا ما فعله سحمي الهاجري بهذه الرواية العجوز والتي أراد أن يصرفها إلى رواية حديثة، وبالتالي جعلني أتساءل، هل الرواية تقرأ في جانبها الاجتماعي وما تحمله من مضامين، أم أن علينا أن نقرأها في جانبها الفني، وأن نحاكمها عبر زمننا وليس زمنها؛ لأن الأدب هو مخترق للزمن وليس مرتهناً للزمن. بمعنى آخر إن كل أدب لا يستطيع أن يخترق زمنه فهو ليس بأدب. لو قرأنا للروائيين الروس الذين عاشوا في القرن الثامن عشر لوجدنا أن الإبداع لازال طازجاً ومغرياً بأن تتجاوزه في وقتنا الحاضر. أذكر أن قصة لو حذف منها اسم مكسيم غوركي اسمها (الطلقة)، وعرضت علينا لأصابتنا الحيرة لأي كاتب عالمي كتبت في هذا الوقت، في هذه السنة، بمعنى أن الأدب ليس مرتهناً بزمن، وبالتالي علينا أن نتحاكم في العمل الأدبي على جودته وليس على زمنه. ولو عدنا إلى الرواية التي بين أيدينا فسوف نجد كل الملاحظات التي أشار إليها الأساتذة والأخوات في هذه الليلة.

لاحظت منذ البداية أن الرواية قائمة على الحوار بشكل أساسي، وتخلت عن الوصف، وتخلت عن الدخول في تجسيد التضاريس النفسية لشخصيات الرواية. عودة للنقطة الزمنية، عندما قيل إن هذه الرواية هي عبارة عن إرهاصات للرواية، هذا يعني أننا نلغي روايات أخرى أكثر جودة من هذه الرواية وأكثر تماسكاً وأكثر وصفاً وأكثر حضوراً للمكان وللشخوص. الحوار هنا لم يكن حواراً موظفاً، بل إن الروائية لديها عجز مهول في الجانب الوصفي والرواية لا تقم فقط علي الحوار (هذا الأسلوب هو أسلوب السيناريست) وهي لجأت إلى أسلوب التخلي من صنع الرواية إلي تجهيز المشهد دراميا لكنه ليس تجهيزاً روائياً.

– الضمائر– تجدها تتكلم بضمير المتكلم ثم تتحول فجأة إلى ضمير المتكلم بكل التفاصيل من دون أي تمهيد وبالتالي يحدث لديك ارتباك وخلط – كيف عرفت بهذه الحالة – وهي تتحدث بضمير المتكلم.

أثني على رأي الدكتور سلطان عن غياب المكان، فالمكان توّهمنا أنه هنا، وهو خارج هنا. بمعنى أنها تتلمس الأشياء عن بعد، والروائي إذا كتب عن مكان عن بعد، فإن النجاح نادراً ما يكون حليفه. فمن أساسيات الكتابة معرفة الراوي بالمكان. فالمكان هو الشخصية القائمة أو القماشة أو الخلفية التي يتم الرسم فوقها، فإذا غاب المكان ظلت الألوان باهتة. استخدمت الروائية شعارات تقدمية بصورة انفعالية. فالمعروف أن الرواية هي (انسياب)، أو (جريان)، هي أن تعطيني حالات سردية من غير أن ألحظ نشازاً. في هذه الرواية، هناك نشاز في الفصل الواحد، حيث تصاب بعده بارتباكات في كثير من المقاطع نتيجة حشد الكثير من الشعارات التي تفاجأ بها وتظهر بشكل غير مقنن.

أعود لسؤالي الأخير والذي يتعلق بجماليات الورقة التي قدمها الأستاذ سحمي الهاجري. السؤال، هل نقرأ الرواية كرواية اجتماعية أم نقرأها فنياً؟

* الأستاذ كامل صالح:

من حيث تكنيك الرواية فهي ضعيفة جداً، ولن أضيف شيئاً أكثر من هذا. هنالك بعض الأشياء التي لفتت نظري وأتصور أنها جديرة بالاهتمام:

أولاً: نلاحظ لنوال قتل الأب الذي كان يرفض أن تعمل وفي نفس الوقت تدافع عن والدها (تناقض).

– التناقض الآخر (على صعيد الأسرة): دخول الأم إلى المستشفى، حيث تم التعرف على أحمد، وتنتهي علاقتها بأحمد أو تهتز عندما تبدأ الأم بالتماثل للشفاء، وكأنها تريد أن تقول إن فترة علاقتها بأحمد هي علاقة مرض، هذا على صعيد الأسرة، تعمل وتقدس المكوث في المنزل، تريد أن تكون صادقة مع نفسها (ص 13)، وفي الوقت نفسه تريد أن ترضي الذات والمجتمع (ص 14)، ولكن إذا عدنا إلى صفحة (55) نرى أن نظرات الجيران لا تهمها عندما كان أحمد يأتي إليها للخروج

معها. تريد الزواج من شخص من الخارج. هي كنوال إنسان متحررة ومتقدمة، وفي الوقت نفسه تريد الزواج من شخص عبر الصورة وترفض لقاءه (ص 17)، وفي الرواية إشارات للزمان والمكان، لكن الكاتبة لا تريد أن توضحه، وهذا يدل على ضعف البناء السردي.

لغة الحوار يوجد بها الكثير من الثرثرة والوعظ التي تذكرنا بأفلام عبدالحليم ورشدي أباظة، وكأنها متأثرة بالسينما المصرية، طبعاً أفاجأ في صفحة (62) أن أحمد يقدم وصفاً لشقيقته سماء، أما البطلة فلا وصف لها سوى أنها تعمل في جريدة، وتعيش مع والدتها وعمرها 25 سنة، وأفكارها التي تتحفنا فيها من خلال الرواية.

ونرجع للزمن (ص 65-66) تردد أحمد في إجراء لقاء بين أختيه ونوال وكان ذلك غير مبرر تماماً. نحن أمام شخصية روائية في المقام الأول هي شخصية مريضة نفسياً (أتمنى لو أن طبيباً نفسياً يقرأ هذه الرواية ويظهر هذا التناقض النفسي في هذه الرواية. وهي جديرة بهذا الإطار وهي على الصعيد التقني ضعيف ولكن على صعيد الحكي عنها فهي جديدة وغنية.

* الأستاذة نداء أبو علي:

حول أن الكاتبة أوجدت تقسيماً حاداً بين عالمين (عالم الرجل، وعالم المرأة) عالم الرجل امتاز بالسلبية، بينما امتاز عالم المرأة بصفات مثالية مثل الثقافة وقوة الشخصية والحكمة وما إلى ذلك. إذا ركزنا على البطل فهو مصاب متردد ومتذبذب ويقف مبهوراً بشخصية نوال المسيطرة والمتمكنة ويكاد يلمس حلمه الذي يتجسد أمامه بشخصها القوي وبملامحها الجميلة حتى يصطدم حين ملاقاة أخته التقليدية بضعفها الأنثوي الذي يشعره برجولته المستفردة. فتقع الحيرة في داخله، تلك الحيرة التي تصور لنا الرغبة الداخلية في رجل ما قبل التاريخ بامتلاك كل مقومات القوة أمام أنثى ضعيفة تركن إليه.

* الأستاذ صبري رسول:

بعبارات مختصرة يمكن القول إن هذه الرواية جامدة ومسطحة، لم أجد فيها سلاسة الأفكار ولا سلاسة الحوادث بل هي رواية المصادفات التي تصبح أحداثاً لها. قدوم أحمد من الغرب، اللقاء بين نوال وأحمد في بيت لمياء، ودخول الوالدة إلى المستشفى بمجيء الأختين من الغربة إلى المدينة وإلى غير ذلك، مما أدى إلى غياب انسيابية السرد بلجوء الكاتبة إلى هذه المصادفات، فحولت بذلك أحداث الرواية إلى قوالب تركيبية جاهزة كتركيب البناء المفترض. والكاتبة لم تعتقل شخصيات الرواية فقط، بل اعتقلت السرد الروائي حيث جنحت إلى وصف الأبطال والأحداث وطرح الرؤى بلسانها. لم تستطع دفع القارئ إلى إطلاق أحكام قيمية، بمعنى أن القارئ لم يشارك في إنتاج قراءة الرواية.

كذلك هنالك جملة لأحد النقاد تقول إن النص القوي المشاغب يورط القارئ في إنتاج قراءة الرواية بطريقته، ولكن هذا النص كان نصاً مسطحاً. فأعتقد أن أي قارئ لن يتورط في إنتاج القراءة ثانية. بنية النص تعتمد على فنيات لا تستطيع الرواية أن تقوم عليها. مساحة من وصف الأبطال والأحداث من لسان الساردة. الشخصيات محكومة بمصيرهما، فالرواية مختزلة في حادثة اللقاء بين البطلين وفشلهما في النهاية.

وأخيراً أريد أن أطرح سؤالاً على الأستاذ سحمي: قلت إن الخطاب المهيمن أو خطاب العزلة يحمل بذور فنائه، فهل تعتقد أن هذه البذور قد نثرت في أرضها الخصبة، وهل خطاب العزلة سيترك مساحة لخطاب التواصل؟ كما لدي استفسار للدكتور حسن: طلبت منا أن نقرأ الرواية في سياقها التاريخي ولا نستطيع أن نقرأها إلا بزمننا الحاضر حتى وإن كانت صادرة في أي زمن كان. (أشارك الأستاذ عبده خال في هذا المجال)، لا يستطيع أي قارئ أن يتجرد من ثقافته ومن رؤيته الفنية ويقرأ نصاً ما في سياقه التاريخي (أي في الزمن الذي أنتج فيه النص).

* الأستاذة عائشة جلال الدين:

طبعاً القراءة مستفزة وهي تحثنا على الحضور والتميز، وتحمسنا كنساء للاندفاع بدافع الغيرة، لكن أرفقتها بعض الشتائم الأليفة الملساء. القراءة مستفزة للأسباب التالية:

نوال أكثر حضوراً من نساء كثيرات يمشين على الأرض، بطبيعة المرأة تستدرجه لتجاهر برأيها. البطلة أحسن بطل مهزوم. الا يرى الأستاذ سحمي الهاجري أن الرجل يفضل البطل المهزوم إلى يومنا هذا، ويهرب وبقوة من الند والقوة والجرأة. عندما تريد المرأة أن ترفع عقيرتها يتم خنقها من قبل بنات جنسها قبل أن يتم وأدها من قبلكم، وإن كنت أرى الآن أن بعض الرجال يجنحون إلى البحث عن الجمال حتى في النص الذي تعتقد بعض النساء أنه نص ضعيف. طبعاً هنالك أدلة على مداخلة النساء ولا أقول إن الرجال أنصفن هذه المرأة، بل بعض الرجال يعني على الأقل وقفن إلى جوارها.

إن شخصية أحمد شخصية مكررة إلى يومنا هذا، مهما تضخم الزمن، والدليل أن الرجل مازال يفسر هزيمته بطولة، وهروبه ذكاء، بينما كل بطولة نسائية هي عبارة عن بطولة مهزومة.

* الدكتورة أميرة كشغري:

أعتقد أن تغير الحوار وتغير المداخلات بالمداخلة الأخيرة من الأستاذة عائشة كان تغييراً مطلوباً، بحيث تكون كل الحوارات معبرة عن وجهات نظر مختلفة وتتعامل مع العامل الفني أو الأدبي كخطاب والخطاب له مقوماته سواء اتفقنا معه أم لم نتفق. أنا أتفق مع جميع الأطروحات من الناحية الفنية، فكونها تفتقر إلى الحبكة الجيدة أو الشخصيات أو الرؤية أو الراوي أو ... أو ... نتفق كلنا مع هذا. لكن يجب أن ننظر إلى هذه الرواية كتأسيس ومازال هناك صدى لما قدمته هدى الرشيد قبل أن نتفق

طبعاً مع رؤيتها. إن ما قدمته هو ما تحدث عنه الأستاذ سحمي كمشروع، أتفق أن هناك مشروعاً. فهل ننظر إلى النص كتعبير ذاتي أم تعبير موضعي؟ أم هو مشاركة في الحياة بتجربة وجودية، فهنا نتجاوز إطار الذاتية والموضوعية لندخل إلى النص ونفهمه فنحن، لا نلتقي بالنص خارج إطار الزمان والمكان، ولكن هناك ظروف محددة نلتقي بها، ونلتقي فيها بالنص، فما قلناه إن النص خارج الزمان أو غيب الزمن أو غيب المكان (فهذا صحيح)، ولكن هناك ظروفاً محددة وواضحة نستطيع أن نستخلصها. ونحن أيضاً لا نلتقي بالنص بانفتاح صامت، لكن هناك تساؤلات (ونحن دائماً نتساءل). هذه الأسئلة في اعتقادي تمثل الأساس الوجودي لفهم الخطاب الأدبي، ومن ثم قراءته أو تأويله. فالعمل الفني قائم على بعض التناقض في الشخصيات فالتناقض سمة من سمات شخصيتنا، وإذا تخلى كل منا عن شخصيته سوف يجد هذا التناقض بصورة أو بأخرى. والعمل الفني قائم على بعض هذه الأطروحات، وقائم أيضاً علي التوتر الناشئ عن التعارض بين الظهور والانكشاف (هناك أشياء كشفت وظهرت وهناك أشياء مستترة)، وهذا ما أعتقد أن نقرأ به الرواية.

• الدكتور يوسف العارف:

بدأ الأستاذ سحمي قراءته النقدية بما يشبه الشرح والتفسير لهذه الرواية التي في نظري لا تحتاج إلى شرح ولا إلى تفسير فهي واضحة وبسيطة، لكن في الجزء الأخير من روايته اقترب كثيراً من منطق القراءة النقدية الحديثة. أشار إلى أن اسم المؤلفة هدى الرشيد جزء من نسيج الرواية. هل هو يقصد أن هدى الرشيد تكتب سيرتها الذاتية من داخل هذه الرواية، أم أن لها معنى أخر؟

أما مداخلتي حول الرواية فهي كالتالي: غداً سيكون الخميس، رواية تبدأ بهذا العنوان وتنتهي بالجملة التالية (مادمت أعطيتك الأعذار سأعطيها لنفسي أيضاً، مؤملة في الغد، أجل سيدخر لي الغد يوماً جديداً لأهتدي فيه عما أبحث وحسب عاداتنا التي أحبها، سوف يكون يوم خميس). بفكرة الغد والمستقبل واليوم الجديد

تبدأ الرواية وكأنها إشارة إلى التحول والتطور والتغّير وتنتهي بما يشبه النكوص إلى الوراء والعودة إلى الماضي الذي يتحكم في كل محاولات التقدم والتحول. الخميس آخر أيام الأسبوع وغداً إيحاء بالمستقبل وسيكون فعل مستقبلي، ولكن دلالات العنوان لا تتحقق لأننا نفاجأ في النهاية بضد ذلك.

أنا أنظر إلى الرواية على أنها بنت البيئة (رصد للتحولات المجتمعية في المجتمع المحيط وصور واقعية للمشاهد الحقيقية)، ومن هنا قبل أن أعرف من هي هدى الرشيد، كنت ولازلت أتساءل من هي هدى الرشيد؟ ومن أي مجتمع؟ كنت أعتقد أنها سعودية من الرياض أو من القصيم، لعل سيرتها الذاتية تلقي بظلالها على الرواية. مجتمع الرواية لا يمكن أن يكون في السعودية، لاسيما إذا أخذنا في الاعتبار السنة التي طبعت فيها أو السنة التي ألفت فيها الرواية. هل هذا النموذج الذي تمثله لمياء وزوجها محمود والشابة نوال وجلسات الاختلاط والحرية والانفتاح واللقاء بين الشباب، هل هو نموذج حقيقي سعودي في تلك الفترة؟ أكاد أشك في ذلك.

شخصية أحمد وأثر الغربة والحضارة الغربية على تفكيره، وسلطة العادات والتقاليد التي كبلته وغيرته على نوال، وشخصية سماء واختفاء الحرية والتحرر حتى تزوجت، وشخصية زوجها المشجع والمتقبل لهذا النموذج التحرري، وشخصية نوال المتحررة، ولكنها في النهاية تراجعت بسبب القيود والعادات لأنها وجدت مثالاً متجسداً في أحمد الذي أحبته، ولكنه تحت سلطة القيود الاجتماعية تراجع. كل هذه المحاور للرواية التي تبدو عادية جداً في حركتها وشخوصها والمشكلة التي تعالجها، لكنها تحمل حواراً داخلياً جيداً ولغة سردية لا بأس بها، لا تحمل روح الإبداع المحفز على التأويل، ولكنها رواية تقليدية عادية كتب مثلها الكثير والكثير.

* الأستاذ حسين المكنبي:

أشكر الأستاذ سحمي الهاجري على هذه القراءة المبدعة. لدي بعض الأسئلة للأستاذ سحمي الهاجري:

- تحدثت عن الحراك الاجتماعي في تلك الفترة، فهل هذه الشخصية بمكوناتها الثقافية هي نتاج ذلك الحراك؟ أم أنها شخصية مركبة؟ وإن كانت كذلك فهل هذا يحسب للكاتبة أم ضدها؟
- تم الابتعاد عن الخطاب الديني كمرجعية مطروحة فما هو السبب برأيك؟ ببساطة وبناء على ما قالته الأخت عائشة، فما قالته الدكتورة لمياء (في تصوري) هو أصدق تعبير عن وضع هذه الرواية. والسؤال ماذا تريد أن تقول الراوية؟ أعتقد أن الرواية لا تسعى لتغيير اجتماعي (كما قال الدكتور سلطان) بقدر ما تحمل هاجساً أو قلقاً أو صراعاً نحو البحث عن الرجل الأفضل، بدليل (وإن اختلف معي الدكتور سلطان) الأسماء، هي تعاملت مع شخصيتين بشكل قوي. محمود، وأحمد، هي تبحث عن أحمد الرجال (الأحسن)، والسؤال، أليس من حق المرأة أن تبحث عن هذا (الأحمد) والذي هو أفضل الرجال؟ لماذا نلوم نوال في عملية هذا البحث والسجال المثالي في الحوار؟ دلالة يوم الخميس أعتقد في رأيي الشخصي (وأنا آسف لطرح هذه الكلمة)، هو رضوخ المرأة (طبعاً) لأنها سوف تخضع لغريزتها بالارتباط في النهاية لتحقيق الاتصال البشري الطبيعي. والدليل ثقافة تلك المجتمعات سواء في الشام أو في مصر، تلك المجتمعات تعطي أهمية ليوم الخميس في أنه يوم ليلة الدخلة، وأعتقد أنه سيأتي الخميس (يعني) سيتحقق ما تريد يا أحمد ولكن أعطني الفرصة لكي أتخلص من هذا الكم المثالي الذي كان في عقلي.

*** الأستاذ خالد ربيع السيد:**

وراء كل رجل عظيم امرأة، والمرأة هي بمثابة أم وأخت وزوجة، ولكن في هذا اليوم وفي هذا الزمن الرجل هو الذي يطالب بحقه أو بإنصافه عوضاً عن المرأة. كما ذكرت الأستاذة عائشة بأن هنالك شخصيات كثيرة مكررة كشخصية أحمد، فأنا أخالفها في الرأي. أما الدكتورة لمياء فقد قدمت كلاماً جميلاً عن ورقة الأستاذ سحمي الهاجري.

أما بالنسبة لورقة الأستاذ سحمي الهاجري فتبدو وكأنها تعاطفت كثيراً مع الكاتبة. فالأستاذ سحمي أبدع في ورقته، ولكنه تعاطف مع الكاتبة، حيث إنه تغاضى عن الجانب الإنساني في هذه الرواية، فلم يذكر شخصية أحمد كما هي مفروضة بجانب وصفه للشخصية بأنها ضعيفة جداً مع أنه حصل على شهادة عالية من الخارج. الرواية إجمالاً بدت ضعيفة، لأنها افتقدت إلى التصوير والسرد الروائي. فقد تذبذبت بين نقل الأفكار والجمل والألفاظ. فالرواية تدفعك لمعرفة أحداث كل فصل، وعندما قرأت الرواية لم تشدني إليها أو تدفعني كثيراً فهناك اختلاف أو فارق زمني كبير بين كل فصل، وآخر. عنوان الرواية جميل جداً (غداً سيكون الخميس)، ولكن الكاتبة لم تعط هذا العنوان حقه. فهو عنوان دل على اختصار للزمن، كما اختصرت الكاتبة أحداثاً وجمالية وصور الرواية.

* الدكتور عبدالله الغامدي:

أشكر الأخ سحمي الهاجري على القراءة الراقية. لفت نظري جرأة الكاتبة هدى في عام 1976 عندما كتبت في ذلك الوقت عن (التحرر أو التحرير) والذي حصرته في مفهوم (الحرية والخروج من دون رقيب، الندرة في ذلك الزمان، التجرد من القيود الاجتماعية، الحديث بتعمق، إقامة الحفلات، وشرب الدخان) وكذلك نبيلة عندما تتهم المجتمع بالانغلاق، وهكذا ...

- كان هناك مدح كثير للشخصية الغربية لكل من الطرفين (من طرف الرجل ومن طرف المرأة). فالمرأة كانت تمتدح الرجل الغربي بأن تقول إن الرجل الغربي يساوي ألفاً من الشرقيين، ثم نرى بالمقابل الرجل يمتدح المرأة الغربية ويسهب في مدح المرأة الغربية، وكأن الاثنين ليسا مقتنعين بالآخر في ذلك الزمان، وذلك الانفتاح كان يتمثل في صفحة 50 و51 وكثير من الأخوة علقوا على ذلك.
- ثم اختتم بشيئين وهما: هل تستطيع معرفة المكان لو أخذنا المصطلحات التالية: شراء الأرض، والسيارة، والبناء، والتجارة. (المادة كانت هي الهدف بالطبع)، ثم

أبقى وأسأل سؤالاً وهو: ألا توافقون معي بأن البطل الحقيقي الذي لم نعرف عنه شيئاً هو زوج سماء الذي استطاع أن يتقدم بزوجته إلى ما تتمناه البطلة في وقت قصير، ثم أرجو من الأخوات في الطرف الآخر أن لا تحذوا حذو نوال، وأتمنى نحن كمجتمع رجالي أن لا نتبع منهج أحمد.

* الأستاذ علي الشدوي:

- أجزم أن هنالك قلقاً في تلقي قرار الأستاذ سحمي. مدخل الأستاذ سحمي هو تحليل خطاب وليس تحليلاً للجماليات بالنص. هناك عبارة تقول إن: (الأعمال الرديئة تستجيب لتحليل خطاب أكثر من الأعمال الجميلة)، وحتماً سيكون مدخل الورقة الأنسب هو تحليل الخطاب، الحديث عن جماليات النص، لأن جماليات النص تخضع لنموذج التلقي الذي يحتكم إليه القارئ. كل منا يتلقى نصاً ما، وعملاً ما، رواية ما، وفق نموذج موجود في ذهنه يمتلك جماليات، ومن ثم، طبيعي جداً أن تختلف الرؤى حول جماليات أي نص وفق ذلك النموذج.
- أنا سوف أتعاون مع قراءة الأستاذ سحمي وسأدخل بقراءة خطاب: أي خطاب له إستراتيجيات لكي يثبت (تقريباً الذات المتكلمة)، كل خطاب يوكل عمن يتحدث عنه (ليس أي شخص وإنما من يثق في ذلك الخطاب) يتكلم عنه أو بمعنى آخر (أشبه ما يكون عندنا بالمتحدث الرسمي عن ذلك الخطاب). أيضاً يحدد الموضوعات التي يجب أن يتكلم فيها الخطاب كمثال (الجنس، السياسة، من الأمور التي دائماً يتحاشاها الخطاب). الخطاب أيضاً يكرس التعليقات، نص يحترمه كثير، الخطاب يتكشف لأناس يخدمون تلك النصوص ويخدمون ذلك الخطاب ويشرحون هوامش الهوامش. وفق هذه الاستراتيجيات التي يحددها أو يوظفها الخطاب.
- إذا أخذت الذات المتكلمة داخل الرواية، وسأتعاون مع قراءة الأستاذ سحمي في هذا المضمون: يوجد لدينا خطاب مهيمن يسمى بخطاب العزلة، يسمى أحمد، وعندنا خطاب يحاول أو (بصيص خطاب) يمثل نوال. موضوع الخطاب هو المرأة،

نوال وأحمد كل منهما يحاول أن يجتر مفاهيم الخطاب الذي يمثله، لكن ما وقعت فيه نوال هي أنها تبنت مقولات واستخدمت استراتيجيات الخطاب المهمين (أي أنها وقعت في ما حاولت الهروب منه)، ومن ثم طبيعي جداً أن يوم الخميس الذي انتظرته لم يأت.

– هي تبنت ذلك الخطاب لماذا؟ لكي يأتي يوم الخميس، لكنها بما أن استراتيجياتها كانت بناء على المفاهيم ومقولات تبناها أحمد، إذاً فإن من الطبيعي أن ذلك اليوم لن يأتي (وهو يوم الخميس)، لماذا؟ لأن أحمد درس في الخارج وعندما عاد كان ذلك الخطاب مازال مهيمناً فيه. أي أن الخطاب ناتج ثقافة، وهذه الثقافة هي ما يبقى عند ما يتم نسيان كل شيء. صحيح أنني قد أدرس في الخارج، ولكن هذه الثقافة سوف تكون قشرة من الخارج. وعندما أحتكم إلى الخطاب سوف تتحكم في ذات تلك الثقافة مثل ما تحكمت في أحمد ومثل ما تحكمت أيضاً في نوال التي حاولت أن تهرب لكنها وقعت فيما حاولت أن تهرب منه حتى التعليقات التي استخدمها أحمد أو التي استخدمتها نوال هي بمثابة تعليقات من خطاب واحد. وكنا نتوقع قبل أن نقرأ هذه الرواية أن تكون رواية ضعيفة استناداً لمجموعة معطيات:

1 - الفترة التاريخية التي كتبت فيها.

2 - التراكم الروائي الموجود.

3 - النماذج التي يمكن أن تكتب في ظلها. إذاً لم نكن نتوقع أن نقرأ عملاً جمالياً. وأنا من الأشخاص الذين كنت أتوقع أن أقرأ عملاً ضعيفاً. ومن ثم ليس مفاجئة لي بأن تكون هذه الرواية ضعيفة. علي المستوي الفني هي فعلاً ضعيفة، فهي اشتملت على حيل سردية باردة وضعيفة، راو عليم، لكن يعرف أدق تفاصيل الذاكرة، مكان هلامي وغير واضح، الحوار عبارة عن ثرثرة طويلة لم تصور الشخصيات وهي أقرب إلى الواقع. أعتقد كان يمكن أن تكون هذه الرواية قصة قصيرة، ولكنها ضخمت ومددت ومطت حتى ضاعت معالم تلك القصة القصيرة.

* **الأستاذ علي المالكي:**

سأحاول أن أعلق على الرواية من الناحية الفكرية. ربما أرادت الكاتبة من عملية انفتاح الزمان والمكان إعطاء نفسها الفرصة الكاملة للبوح بكل حرية. وهذه الرؤية تتفق مع النظرة التي تنظر بها نوال إلى الحياة، وهي نظرة تعتمد على ما يسمى (بالإنسانية). وكما هو معلوم فإن هذه الإنسانية لا يمكن أن تنطلق هكذا في فضاء الحياة دون جاذبية دينية أو عقائدية تضبط حركتها وتوجهاتها، حتى لا تختلط الأوراق، ولذلك فإن الإنسانية تتخذ من الحرية المفتوحة والتي تعتمد على تجاوز العقائد والأديان والأعمال والأجناس والألوان واللغات للسمو بالإنسانية بعيداً عن كل ما يفرق بينها وبين الإنسان. وهذه الإنسانية تقوم كذلك على أساس من قيم الحق والخير والجمال، وربما نسيت نوال أن مثل هذه القيم والتي تسميها مزايا وتذكر منها الرغبة الصادقة والضمير، تختلف من مكان لآخر ومن زمان لآخر بحسب العقيدة والدين وما ينبثق عنها من أخلاق ومفاهيم خاصة بالحق والخير والجمال.

ومن هنا، فانا أتفق مع الدكتور عبد المحسن من حيث إنها سعت إلى الندرة من أجل جعلها خطاباً – بناء على أساس من الحرية المفتوحة التي تنادي بالإنسانية والتي تسعى إلى الوصول إلى مثالية أفلاطون التي نادى بها في جمهوريته – وكما نعلم، فإن هذه المثالية تعتبر مستحيلة في مكان ما بسبب تعدد الأديان والأجناس والثقافات واللغات. ومن هنا، يكون اتخاذ مثل هذه المثالية أو مثل هذه الندرة خطاباً تبنى عليه الآراء والأحكام على المجتمع وأفراده ومن الخطأ الذي لا يغتفر فيه، وهي مدعاة للتشويش والتفريق بين أفراد المجتمع بدلاً من السعي وجمع أفراده تحت راية واحدة من أجل النهوض به والارتقاء به نحو مستوى أفضل. وفي اعتقادي أن هذه الرؤية التي تحملها نوال هي المحرك الأساسي لكل أحداث الرواية ولكل شخصياتها.

* **الأستاذ عبد العزيز عاشور:**

عندما اخترت قراءة هذه الرواية اخترتها برغبتي، غير أنني عندما قرأتها أول

مرة أصبت بورطة. فقد لمست شيئاً من إحسان عبدالقدوس، ولكني حاولت أن أتنبه لهذه الورطة فأنا قارئ أبحث عن متعة القراءة ومن خارج سياق فنون الأدب أو الكلام. أمضيت في قراءة رواية أخرى اسمها (ورقة في رياح قارصة) صدرت حديثاً عن المجلس الوطني الثقافي في الكويت، ثم زادت ورطتي ورطة أخرى. فقد اكتشفت، وأنا من المشتغلين بالفن التشكيلي، أنني سوف أذهب وأستمع لمحاكمة سلطة النقد على الرواية، وسيقع معظم المتحدثين الذين سيتحدثون عن هذه الرواية في مسألة سلطة النقد عليها. لكني استمعت اليوم إلى محاكمتين، الأولى كانت للرواية، والثانية كانت للدفاع (أستاذ سحمي)، ومن ثم اكتشفت أيضاً مسألة هامة أن القضية كانت بالفعل تدور حول مسألة المجتمع الانفتاحي. والقضية كبيرة ويمكن معالجتها بأزمان مختلفة، ولا نستطيع أن نهملها فهي اليوم قضية الإنسان الشرقي وليس قضية المرأة وحدها، كما أشار الأستاذ علي الشدوي. والسؤال الأخير هنا إنني كقارئ عادي أبحث عن متعة القراءة فمن هو الذي يحاكم منهج النقد؟ هذا الذي يتسلط على كل أشكال المتعة التي يمكن أن تسيطر على قارئ مثلي.

*** الأستاذ عبده خال:**

أحاول استرجاع الصفقة التي تمت للأستاذة عائشة انتصاراً لها، وانتصاراً لها أعني بها أننا نتعامل مع المرأة وفق مطالبهن أن يكن أنداداً لنا والصفقة جاءت كمن يربت على الكتف، بمعنى أن هذه الجلسات التي خصصت للأدب النسائي هي تعامل الند بالند، وليس الأقوى للأضعف. وبالتالي لابد أن تصمد (المرأة) أو (النساء) في تحمّل ما يصيبهن من نقد في أعمالهن، كما حدث في تجربتنا في نادي القصة في جمعية الثقافة والفنون)، ولو أنهن حضرن تلك الجلسات لربما صعقن مما كان يقال.

– مشكلة الرجل والمرأة ليست مقتصرة على المجتمعات الشرقية كما يبين، فمن قرأ المحصول الأحمر لجورج أمادو سوف يتذكر تلك الكاتبة الضعيفة جداً، والتي

كانت جميلة جداً في الوقت نفسه، وكان الناقد بطل الرواية يكتب دائماً ضدها، أو عندما عرضت نفسها عليه ليشاهد جمالها، كتب عنها في إحدى الصحف، إنها أروع وأجمل كاتبة وبالتالي زادت أسهمها، وفي النهاية (نهاية الرواية) تنساه وتهجره.

- المسألة ليست رجلاً وأنثى، نحن الآن نضع ايزابيلا لاندي على رؤوسنا في مقدمة رجال (طوابير طويلة جداً من الروائيين) ونتلهف لقراءة ما تكتب. في الوقت نفسه أو في هذا السياق أرد على الدكتور عبد الله الغامدي بأن ما قالته الأستاذة بحذف أسماء الذكور والإناث: (أنا في تصوري الشخصي) أن مقولتنا التي تقول بأنه ليس هناك أدب نسائي ورجالي، هي مقولة تنساق خلف مناداة المرأة بالمساواة. وليست حقيقة لأن الكتابة لها جينات تحمل الذكورة والأنوثة، هذه الجينات تتبدى بدهشتها وليس بجنسها؛ بمعنى أن هناك الحكم على الكتابة بالدهشة وليس بجنس الكاتب.
- أعجبني سؤال جميل ورائع هو: هل هجومنا على هذه الرواية هي محاولتنا للتنصل منها لأنها تهاجم أو لأنها تكشف مجتمعاً كان سائداً عام 1976؟

* الأستاذ سحمي الهاجري:

أعتقد أننا لو تتبعنا مداخلة كل شخص على حدة فلن يسعفنا الوقت؛ لذا سوف أختصر ملاحظاتي لأهم الأفكار والنقاط التي وردت.

- من الواضح أن الأطروحات ركزت على الرواية ولم تركز على القراءة.
- ثانياً، هناك أطروحات ركزت على البناء الفني في حين القراءة للخطاب (وأنصفني في ذلك الأستاذ علي)، عندما وضح أن الخطاب يقتضي مثل هذه المنحى في التعبير.
- شيء كثير غاب عن بعض أذهان المتداخلين أن الخطاب عادةً يهتم بالمساحات المحبرة والمساحات البيضاء، والبعض اهتم بالمساحات المحبرة والمساحات

السوداء وليست المساحات البيضاء، (أي بإيضاح أكثر) أنه نظر إلى نصف الكأس الفارغ.

- بالنسبة لمسألة التجنيس فنحن حقيقة لدينا مفهوم أنه في العلوم الإنسانية لا يوجد أدب نسائي أو أدب رجالي (وهي مقولة كررت كثيراً). لا يوجد في العلوم الإنسانية شيء مطلق أو نهائي أبداً، وإنما الشيء المطلق هو في العلوم العلمية فقط. قد تكون الإجابة على مثل هذا السؤال نعم أو قد تكون لا. أما في سياق الإجابة بنعم، فنحن نتكلم عن خطاب نسائي، نعم هنالك أدب نسائي وهنالك أدب رجالي. إذا تكلمنا عن الصياغة الفنية والمشاعر الإنسانية، وكما قال الدكتور أنه ممكن أن تحذف اسم الكاتبة وتضع اسم الكاتب أو شابه ذلك، فهذا كله وارد وصحيح. إذاً الإجابة ليست قطعية في الاتجاهين.
- مسألة المكان والذي تم التركيز عليه بشدة من خلال المداخلات. وأنا بدوري ذكرت ذلك أيضاً، ولكن هناك نقطة معينة وهي: أن الكاتبة من خلال تمويهها للمكان الذي اعتبره البعض عيوباً، هو كان بمثابة إجراء مقصود تماماً، وأنا اعتبرته أحد المحورين الرئيسيين للرواية.
- تكلمت الرواية عن الرجل الشرقي في سياق المكان، نعم هذا الكلام الذي تقوله نوال أو تقوله الكاتبة الضمنية ينطبق على الرجل الشرقي بما فيهم الرجل الشرقي المسيحي، بما فيهم الرجل الشرقي اليهودي والمجوسي والوثني،نعم هو خطاب واحد وذات مصادر واحدة.
- والأستاذ عبده قال إن المرأة قد تكون على مستوى العالم وليس مقتصرة على منطقة واحدة.

في التكنيك الفني هنالك نقطة مهمة التي تتكلم عن الشخصيات الثانوية وأنها مسطحة، (نعم أنا قلت ذلك بأنها تأتي إلى المسرح وتدلي بالأقوال وتنسحب من المسرح وكان ذلك واحد من تكنيكات الخطاب).

- نحن نقرأ هذه الرواية قراءة الخطاب، والخطاب له كتلوج تعمل على تهيئة الأساس للعمل من خلاله.

- بالنسبة للحوار، فالكثيرون أتوا بالحوار سواء في سياق المدح أو في سياق الذم. بالنسبة للحوار في الورقة أنا قلت مسبقاً إن هذا الحوار هو موظف توظيفاً زمنياً وليس توظيفاً فنياً. هنالك من قال إنه غير حيوي وغيرها من الانتقادات، ولكن في الحقيقة أنا أخذت الحوار في القراءة أخذته من باب التوظيف الزمني، هي خطابها المضاد قائم على أن المرأة مساوية للرجل. فالزمن في تقنيات السرد معروف، الزمن يساوي الحدث تماماً في الحوار، فأنا أخذتها من هذا الجانب.

- بالنسبة للضمائر، كانت الرواية تتكلم بضمير الغائب (هو)، ولكنه مضّمن في الضمير الأول الذي هو (أنا) بمعنى (أنا). كانت تذهب وكانت تدخل وكانت تعمل بينما هي تقصد في الأساس أو تشير إلى: (كنت أنا التي ذهبت، وكنت أنا التي دخلت). هذه النقطة كانت ملتبسة عند بعض الإخوان والأخوات.

- بشأن الزمن فقد ذكر الأستاذ إبراهيم أن الفارق الزمني بين كل فصل وفصل، هذا أنا ذكرته واعتبرته أنه أحد تقنيات الورق، أنا قلت إن هناك فترات غابت في الزمن عامل (الترابط)، وأن هذا الغياب كان موظفاً، لأنه من أساسيات استحكامات الخطاب المهيمن تفرض على البطلة أحياناً فترات من الانتظار والترقب، وأما أنها في هذه الفترات تستغل الأمر وتعود إلى مكمنها الأول والذي هو (الاستشعار عن بعد) وكتيبة الأسئلة التي تستكشف الوحش الكامن في عقولهم، أو بمعنى آخر (الأسئلة الكامنة في عقول الرجال)، فأنا عملت على توضيح هذا الأمر وقمت بتوظيفه، في حين يرى الأستاذ إبراهيم أن هذا عيب في الورقة.

- بقي جزئية الأسماء، وأنا أحترم رأي الدكتور سلطان، طبعاً رأي سليم وأنا لي وجهة نظر أخرى، قد تكون الكاتبة واعية في مسالة توظيف الأسماء وقد تأتي عفو الخاطر، و لكن القارئ مثلاً يجد ملمحاً من هذه الملامح، مثلاً في روايات كثيرة كرواية تركي الحمد، غازي القصيبي إذا وجدها لكان استغرب كثيراً. إذاً وظف

عن قصد، لو آتى محمود وهو الرجل المساند، وأحمد وهو الأفضل وهو الرجل المشارك عفو الخاطر فهذا جيد. في قراءة سابقة لرواية عبدالحفيظ الشمري، ذكرنا أنه سمي البطل (أمين) عكس حُفيظ تصغير عبدالحفيظ هو حُفيظ) ما الذي يمنع ذلك.

* * *

رواية "قطرات من الدموع"

سميرة خاشقجي

قراءة

د. إيمان القاضي

بوح الأنثى
في رواية قطرات من الدموع

د. إيمان تونسي

«قطرات من الدموع» تحمل أكثر من عتبة للنص تتمثل إحداها في العنوان مما يدفع بالقارئ لأن يتساءل لماذا هي قطرات وليست ذرفاً للدموع، أهي قطرات توحي بالحنين لماض اندثر؟ أم هي قطرات دموع لوجع يتجدد؟ أم هي تعبير عن حسرة لعجز عن بلوغ المنى؟ أيا كان تفسير هذا الدفق المستمر والمتقطع للدموع فهو يعني أن حالة الشجن والانكسار تغدو مصاحبة لأنثى تقف عاجزة عن مغالبة الدموع.

ويأتي الإهداء كنص مواز ليشكل على المتلقي حالة جريان الدموع هذه عندما يتقدم السرد نوعين من الإهداء أحدهما إلى الأب، المثل الأعلى، الطبيب العصامي «الذي بتر بمبضعه آلام المرضى وسقاهم كؤوس الشفاء» والذي مهد لابنته «طريق المعرفة... حتى وصلت إلى شاطئ الأمان» بعد أن رافقها في «دروب الحياة ومتاهاتها» لتكشف الكاتبة في إهدائها الثاني عن تلك «الروح القلقة».. المعذبة التي تبحث عن «الحنان... عن الحب... عن الدفء ...» ويستمر هذا البحث بغية أن تضيء الحياة على «شاطئ الذكريات الحبيبة» هربًا من جحيم الحرمان ويكون خير رفيق لها قطرات الدموع. فكأن بالخطاب الأنثوي يتصدر منذ البداية ليعترف بالامتنان والتقدير

لسلطة الأب المتعلم الذي يقتلع الألم و الجهل من مكامنه ويأخذ بيد ابنته في رحلتها الحياتية نحو النضج المعرفي والاستقلال الذاتي ليؤمن أسباب العلاج والدواء لجروح مجتمع هي نصفه، ويقابل هذا العطاء الذكوري الواثق روحاً أنثوية قلقة تواقة للحنان و الهدوء النفسي والتعبير عن ذاتها حتى تقف في صفوف شقائق الرجال.

وتسعى الكاتبة لاستجلاء ذلك الدور المهم الذي يلعبه الأب حيال ابنته عندما تعرض سلطة الأب الذكورية من خلال الشيخ محجوب الذي نسمعه من الصفحات الأولى للرواية ينادي ابنته بالشقية ويشير إليها بذات الكنية لا لسبب إلا لأنه لا يدرك أن ما يعطي الأنثى كيانها وهويتها إنما هو اسمها رغم أنه كان يدللها و يمتدح جمالها. وذكرى مع أبيها تسلم بذلك ومع أمها نسمعها «تكلم نفسها بصوت مسموع: حتى الكلام ممنوع.. إنك يا أماه لا تحبين الإصغاء لحديثي» (ص 19) ذلك أنه عندما تتلبس ذكرى شهوة الحكي في أخبار أمها بما تسمعه من أحاديث أبيها وأصدقائه نجدها تصغي في شغف ولكنها تمنعها من البوح بمكنونات نفسها والتعبير عن خوفها من الزواج بابن عمها الذي يكبرها بسنوات. ولعل أمها نفسها لا تعي كيف يكون بوح المرأة بخلجات نفسها فهي ذاتها تلجأ إلى البكاء كلما تغمرها سحابة حزن أو يسيطر عليها يأس فيما تحسه من عاطفة تجاه عامر الذي وجد سلوته في نظم أبيات الشعر وقصص المحبين و مناجاة أنجم الليالي. وحتى في وداعه الأخير برقية «لم يترك لها فرصة الكلام» (52) وهو «أقوى أسلحة المرأة في الجاذبية» كما تقول فاطمة المرنيسي في «العابرة المكسورة الجناح» (ص 57).

ويبلغ القمع أشده عندما يصر الشيخ العجوز على حرمان ابنته الوحيدة من فرصة التعليم التي كان سيعطيها للابن الذكر تبعاً لعادات وتقاليد وأعراف المجتمع الذي ينتمي إليه مغفلاً احتياجات الابنة والوريثة والوحيدة.

ولكن عندما يعود الشيخ محجوب من الخرج ويجد ابن أخيه يحادث زوجته ينقض عليه ليرديه صريعاً ويرتضي لابنته أن تنظر و«ترتجف خوفاً ورعباً» (ص 56)، ليسحبها أحد الرجال ويقيدها بالحبال ويبقيها في خيمته حتى يصحبها الأب إلى

ساحة الرجم لتشهد إقامة الحد على أمها البريئة متجاهلاً كل محاولاتها بتوضيح الأمر مبالغاً في إسكاتها بأقذع السباب والتهم. فتلجأ الشاهدة الوحيدة التي ألجمها الموقف إلى البكاء والنحيب كأهون أساليب الرفض.

والمؤلفة هنا توظف هذه الواقعة لتدفع إلى السرد بشحنات من النقد الاجتماعي تبدأ معالمه في إشهار صوت المنطق الذكوري عندما يشجب في مرارة وثورة (ص 63) شابين واقفين في ساحة الرجم ما فعله الزوج وشيخ القبيلة من تغييب لرأي الشريعة في استيفاء شرط الشهود ورأي الحاكم أو القاضي. فاختارت المؤلفة الشخصية الذكورية الشابة لتظهر أخطاء مجتمع غلب الموروث الاجتماعي القبلي على الدين. بينما يقابل ذلك الاستنكار أنين خافت في محاولات الأنثى للانزواء والعزلة. ولما أدركت ذكرى حالة اليتم التي آلت إليها ضعفت عن مواجهة حياة ملؤها الظلم والاستبداد الذكوري وسلمت بعجزها.

فبنت الجزيرة بهذا تحيل القارئ إلى ذلك الوقت حين كانت فيه الأنثى هي «البكماء السلبية ثقافياً ومادياً» (العابرة: 42) ولا تتركها لحيرتها بل ترسم لها درباً نحو العلم تجد فيه المرأة شموعاً تضيء لها الطريق. ففي معهد الصم والبكم «تشرق شمس جديدة في حياة ذكرى.. في المعهد.. مشمولة برعاية المديرة، وعناية المدرسات.. وحب الزميلات..» (ص 71). وتكسبها السنين في المعهد شغفاً بالقراءة وولعاً بالكتابة تبدأ معه كتابة مذكرات تختزل فيها ماض تؤنسها فيه «قطرات الدموع» (ص 72). فعندما تجرد المرأة من أقوى أسلحتها لابد لها أن تبحث عن صور أخرى لمقاومة الاستلاب. فذكرى الفتاة العزلاء في جدار من الصمت لم تردها الكاتبة أبداً أن تكون مسلوبة الإرادة بل جعلتها ثرية المشاعر قادرة على البذل والعطاء وكسب حب الجميع.

ويصبح عجز الفتاة وعزلتها سبباً في انتقال بطلة الرواية إلى العاصمة للدراسة في معهد الأمل ليفتح لها العلم آفاقاً إلى العالم الخارجي ويؤهلها للعمل كمشرفة بالمعهد لتحقق استقلالاً يمكنها من تخطي المعوقات الذاتية وتلمس بواطن

الضعف فيما حولها لتكتشف «وجوب التغيير الشامل بالمنطق العلمي السليم لهذا المجتمع الكبير».

ويأتي هذا التغيير الاجتماعي الذي تنادي به الفتاة العزلاء عن طريق الدكتور عاصم، السلطة الذكورية المتعلمة. فبحكم مهنته وتخصصه في الطب النفسي استطاع منحها فرصة المشاركة والعمل مساعدتها في تشكيل رؤيتها الخاصة للحياة بعد أن كانت «دمية تتحرك بدون هدف ولاوعي» (ص 89)، وأصبحت تسعى لملء فضاء المكان بحب الناس ومساعدتهم وتحرير ذاتها من تلك الصورة النمطية السلبية التي حكمت عليها بالتبعية لتقاليد موروثة بالية اتسمت بالقمع والإقصاء.

واستعادت ذكرى ثقتها بنفسها وأحبت من حولها وتمكنت من التحدث معهم «كل بطريقته» (ص 85). هذا التواصل مع زميلاتها شجعها على الكتابة للتعبير عما يعتلج داخلها في حواراتها مع الآخرين بعد إن كانت الكتابة عندها حكراً على المذكرات التي كانت بالنسبة لبطلة الرواية أشبه ما تكون بحديث مع الذات تسرد فيه أحداثاً مرت بها مضمنة داخل السرد الإطار – الرواية. ويتيقن الطبيب عن طريق هذه المذكرات من أنها تبادله نفس المشاعر فيعرض الزواج عليها. وبذلك تشكل مذكرات البطلة جزءاً أساسياً من بنية السرد خاصة وأن الذات المتكلمة هي الطاغية في بقية أجزاء الرواية عندما يستحيل الخطاب وتضطر إلى الإشارة كوسيلة للبوح لأنها ترى نفسها «أنثى مبتورة أنوثتها» (ص 87).

تعالج المؤلفة هذا الإحساس بالعجز عند بطلتها بنقلها إلى العمل في مكة المكرمة حتى تنعم بالأمن النفسي الذي يكتنفه المكان. وكبقية رواد السرد المكيين تبقى مناسبة الحج لازمة روائية لدى بنت الجزيرة تضفي بها زخماً روحياً وتحتفي بقدسية المكان وتزدهي به عبر الأزمنة. ولعل ما يميز وصف الكاتبة هو الأسلوب الأنثوي في إعطاء التفاصيل الدقيقة ونقل القارئ بحميمية مألوفة إلى فضاء عرفات وجنبات الحرم المكي الشريف والكعبة المطهرة يستشعر معها «جلال الخالق وجمال

المكان» (ص 95). وتشهد ذكرى في مكة انتقالاً إلى حياة أرحب تبعث في طياتها إحساساً بالأمان يمدها بقدرة على المواجهة واتخاذ القرار حين تخط من هناك رسالة تبوح فيها بأحاسيسها بعد «طول بكاء وأنين» (ص 97).

تتتابع الأحداث في الرواية حتى تصل إلى ذروتها في صراع السلطة الذكورية المتعلمة الواعية مع سلطة تقاليد اجتماعية يفرضها الأب في رفضه لزواج ابنه من «صماء لا أصل لها ولا فصل» (ص 100). ويتبلور هذا الصراع ليصبح أحد دعامات النقد الاجتماعي الذي أرادته المؤلفة في شكل تمرد أعلنه عاصم في الجزء الثالث عشر من الرواية على السلطة الأبوية. وتستشرف بنت الجزيرة مرامات التغيير الاجتماعي عندما يعلن الطبيب عاصم عن رغبته في الاقتران بفتاة بكماء معارضاً رغبة والديه وزملائه متجاوزاً التقاليد الاجتماعية والطبقية التي لا تتردد في تسديد الضربة تلو الأخرى لأنثى لاتزال تعتبر عزلاء رغم ما حققته من تعليم و مشاركة في المجتمع.

فهذا الرفض للتقليد و الموروث بدأ في الصحراء في حياة المجتمع البدوي المعزول من أنثى خاضعة ومستسلمة واشتد بتمرد وإصرار دعمته المدنية والسلطة الذكورية المستنيرة ولكن سرعان ما انهزم أمام قيم ومعايير اجتماعية هشة تتبدل عندما يتغير حال ذكرى وتتدفق عليها الأموال من وراء بوح إبداعي روائي عنونته «مذكرات خرساء» سطرت فيه آلام فقدها لحبيب غيبه الموت وتهدمت بغيابه جسور الوصل ليس فقط مع الآخر، بل مع مجتمع كانت هي إحدى ضحاياه. وبذلك يتطور السرد المضمن – المذكرات – في حنايا السرد الإطار ليخرج وليداً مستقلاً في شكل عمل روائي يولد عند ذكرى رؤية واعية و مكتملة لمجتمع عاشت في كنفه وصدقت أباطيله لتجرب مختلف أشكال البوح في تصالحها مع ذاتها ومع مجتمع يكون فيه المال وحده قادر على إلغاء الإعاقات البشرية ومنح التقدير الاجتماعي. إن وعي ذكرى بحال مجتمعها أكسبها قناعة وتسليماً بعدم جدوى التغيير الذي ارتجته في البداية، وعلمها كذلك أن تكشف وبشكل ساخر ألواناً من التملق والنفاق الاجتماعي.

ذلك الزيف الاجتماعي لم يتوان عن التخلي عن السلطة الذكورية، بل وإلغائها بعد أن اتخذها ستاراً له. فما كان من ذكرى إلا أن تركن إلى مناجاتها لعاصم كأفضل أشكال البوح في عالم يلفه الصمت والوحدة والمال والشهرة، وإن افتقرت ذكرى إلى أقوى أسلحة النساء وهو الكلام فهي تمتلك حساً وأدباً خلقته المعاناة وغذته الثقافة ورعته الإرادة لتتعايش مع الزيف والألم.

المراجـــــع

المرنيسي، فاطمة. (العابرة المكسورة الجناح: شهرزاد ترحل إلى الغرب) ترجمة: فاطمة الزهراء أزرويل. الطبعة الأولى. بيروت، المركز الثقافي العربي، 2002.

خاشقجي، سميرة. (قطرات من الدموع). الطبعة الثانية. 1973.

ـــــــــ. بريق عينيك. منشورات زهير بعلبكي- بيروت

ـــــــــ. وتمضي الأيام. منشورات زهير بعلبكي- بيروت.



المداخــلات

*** الدكتورة لمياء باعشن:**

أتوجه بالشكر للدكتورة إيمان تونسي على قراءتها للرواية. والحقيقة أننا نعاني من مستوى النص، ولكني وجدت مدخلاً جميلاً وراقياً. وهو مجرد شعور أن «بنت الجزيرة العربية» قد بدأت كتابة الرواية من الغلو، وهذا جعلها مسكونة بهاجس الدماء فراحت تدفع بالنص دفعاً لترمي به في هواية التراجيديا التي – في رأيي – أتت إجباراً لتبرر دموع العنوان، ولتجتهد في إثارة عاطفة، بموجبها يدرك القارئ قطرتين على الأقل. لم تكتف بالقتل بل تعدته إلى العاهات، وظلم مقتل الحبيب، وصدقه وراء أخرى.

هذه النزعة التراجيدية في النص أضعفت الخطاب النسوي، إذ حولت كل شخوص الرواية إلى ضحايا. فالسلطة الأبوية ضد المرأة في الصحراء، والسلطة الأبوية في المدينة التي يصطدم بها الرجل في الغرب. والحادث الذي قتل الدكتور الشاب هو تفعيل لمأساة فوق أخطاء البشر وفوق ظلم التقاليد الاجتماعية.

*** الأستاذ أحمد العدواني:**

بالنظر إلى إصدار هذه الرواية وربط ذلك بالعنوان الذي اختارته المؤلفة، نلاحظ اختيار النبرة الرومانسية، ليس في هذه الرواية فحسب، بل أيضاً في أعمالها

الأخرى، وذلك من خلال عناوينها التي هي في صلب مخرجات المعجم الرومانسي مثل «ودعت آمالي، ذكريات دامعة، بريق عينيك، وادي الدموع، ومجموعتها القصصية وتمضي الأيام، وكذلك من خلال التقديم والنصوص المصاحبة له، وما يسمى النصوص الموازية.. كل ذلك عكس الاتجاه الذي كان يسود الأدب السعودي عامة في ذلك الوقت.

وقد تمثلت وظيفة العنوان في تكثيف فكرة العمل من خلال الدلالة المجازية.. يعكس اسم المؤلفة بما تحمله من تعميم، إحساساً حقيقياً بالمشكلة على مستوى الممارسة الشخصية لها، وما نستشفه من إهداء في قولها: «إليك أبي.. أهدي قصتي».. ولفظ «قصتي» هنا احتمل معنيين. وكذلك في اختيار الوصف «بنت الجزيرة العربية» لتأكيد الاندماج لهذا المجتمع (الوطن). وهو ما تشير إليه في الإهداء حيث تقول: «إلى الذي غرس في نفسي حب الوطن».

لقد سعت الكاتبة إلى التأكيد على أن الإبداع والنجاح هو الوسيلة الوحيدة لمقاومة المجتمع التقليدي المتسلط، وهو ما جعلته المؤلفة من واقعها، ولعل احتراف مهنة الكتابة ونجاحها ما يؤكد الفرضية الرمزية المقنّعة لذكرى المؤلفة والتي اختارت لعملها اسم «مذكرات خرساء». فالمؤلفة تدرك جيداً أن عدم مقدرتها الانتساب إلى هذا العمل الروائي بشكل واضح هو أشبه ما يكون بمال الخرساء، من خلال تتبع كثير من أحداث الرواية وأساليب التعبير والشخصيات، بل وحتى الأسماء.

ويمكن ملاحظة الأثر السينمائي على المؤلفة، ولو لم تكن هناك أسماء محددة بعينها، لصح أن تكون بيئة العمل أي مكان آخر في العالم العربي، سواء بادية الشام أو صعيد مصر أو غير هما.. كان العمل تقليدياً في مجمله من حيث اختيار فكرته الأساس، وصياغة عنوانه، وسيطرة الحدث عليه، واتجاه السرد في خط واحد إلى الأمام، والنهاية الروائية الملخصة، وموقع السرد الخارجي، وكانت في الرواية شخصيات زائدة من خلال الشابين اللذين شهدا مصرع أم ذكرى.. وما دار بينهما من حديث غاية في المباشر ة والطرح.. حتى محاولة المؤلفة الانتقال بالفكرة إلى

الإطار الموضـوعي الأشـمل، حين عـبرت بقولهـا: «وتنحدر الشـمس للمغيب فيسـير الشـابان تجاه حيّهما وفي قلب كل منهما مرارة، وفي نفسه ثورة. فالمرارة أو الثورة تشير إلى تبرم الجيل الجديد من ذلك الواقـع السيئ». أيضـاً كانت المرأة وقضـاياها محور هذا العمل الروائي، ويمكن تقسيمه إلى قسمين رئيسيين مكملين لبعضـهما:

– الأول: حتى موت الأم.

– الثاني: مرض ذكرى حتى نهاية العمل.

وقد جمعت المؤلفة بينهما حتى إنها جعلت المرأة ضحية خرساء لا تنطق ولا تعبـر عن مكنون أفكارها إمـعانـاً في تأكيـد المأسـاة الأولى.. وكانت بنيـة الفضـاء الروائي عامة متناسبة عكسياً مع البنية الفكرية للمرأة.. فحين كان الفضـاء منفتحـاً للصـحراء كانت المرأة منغلقـة كمـا هو حـال «رقيـة»، وحين أصـبح الفضـاء مـغلقـاً – المعهد والمستشفى – أصبحت المرأة منفتحة – ذكرى المثقفة – وهو ما يعكس جدلية الإنسان الأزلية مع الوقت الذي يعيش فيه.

ويشكل موت عاصـم الذي كان ضـحية المجتمع انكسـاراً لأفكار المؤلفة وكان يرى فـيـهـا المجتمع خـروجـاً عن المـألوف والعـادة التي حـاولت مناصـرتهـا من خـلال الرواية.. كمـا تمثل عودة ذكرى إلى مـعـهد الصـم والبكم تأكيداً لتسلط ذلك المجتمع باختياره الانتقال من عالم الأسوياء صحياً عامة إلى عالم الخاصة.

أيضـاً بين الإهداء والتـقـديم تتـضـح ثنائيـة الذات والموضـوع.. فـالإهداء عُـرف تقليدي غلبت عليه العقـلانية وجرت به العـادة، ومن ثم فـإنه يعكس جـانبـاً اجتمـاعيـاً خضـعت المؤلفة لسلطته قسـرياً.. أمـا التقـديم فـبـرزت فيه الذات ومفرداتهـا، وعبّر عن حـالة الاسـتقـلال التي تسـنى لهـا. ولعل في اخـتـلاف خط الكتـابة مـا يوحي بذلك. إذاً فـإحسـاس المؤلفـة بتـقليـدية الأداء، وعـدم الوفـاء بمـا في نفسـهـا يوازي فـي الرواية تقليدية المجتمع مقابل ذاتية الأبطال.

وحين نقرأ العمل باعتبار أنساقه المهيمنة، نجد أن المرأة كانت ضـحية لنسق

ذكوري متسلط، ومن ثم كان لهذا أثره اللاشعوري على الكاتبة. فغيبت الرجل، وجعلت محاولة الاستحواذ على المرأة (رقية) أو (ذكرى) طريقاً إلى الموت، وهو ما حدث مع عاصم وعامر. وإذا تتبعنا الدلالة المعنوية لأسماء الشخصيات الرئيسية يمكن أن نلاحظ تناسبها مع أدوارها في الرواية. ولعل المؤلفة قصدت ذلك.

فالشيخ محجوب اسم من «محجوب» من حجب رجل تقليدي يحمل أفكاراً بالية كان حجاباً بينها وبين الحقيقة، وابن أخيه (عامر) اسم فاعل من (عَمَر) الذي رأت فيه رقية الشباب والحيوية والمقدرة على تغيير الحياة، والشيخ (صالح) اسم فاعل مشتق من (صلح) ذلك الرجل الصالح الوفي، والدكتور (عاصم) اسم فاعل من (عصم) والذي كانت ترى فيه (ذكرى) ملجأ وعصمة. ولعل الفرق الواضح بين دلالة الفاعلية في (عامر) (صالح) ودلالة المفعولية في (محجوب).

أما في الشخصيات الأنثوية، فنجد (رقية) تصغير (الرقيا) وهي اليتيمة الصغيرة التي زُفّت إلى رجل عجوز، في حين أن (ذكرى) المصدر هي الأصل في العمل ومحوره، وكانت الشاهد الوحيد الحاضر، بعد جميع الشخصيات السابقة.. بل كانت حياتها رهينة ذلك الماضي الذي وهبته بقية عمرها في سبيله، وبنفس منطق الفاعلية والفعلية، يمكن تعليل اختيار أسماء الجيل القديم الشيخ محمود، والشيخ محجوب.. والجيل الجديد عامر، عاصم، حامد، كاملة.

آخر ثغرة هي ظهور التمادي جلياً بين المؤلف والبطلة في نهاية الفصل الأخير، حين اختارت المؤلفة ضمير المتكلم، لتعكس رؤيتها للحياة، وكانت الخاتمة الروائية خلاصة للعمل، فجاءت غاية في الرومانسية والتضحية، وتعليلاً واضحاً لاختيار ذلك الاسم: «حبيبي.. إن ذكرى ستعيش على ذكراك». وتأكيداً لمبدأ الفاعلية الكتابية في تصحيح الأوضاع.

* الأستاذة عائشة جلال الدين:

سميرة (بنت الجزيرة) اسم لفت الانتباه منذ البداية. وقراءة الدكتورة إيمان

تونسي كانت راقية وكان تركيزها على القضايا والمضامين أكثر من تناول الشكل في رأيي، وإن تعرضت له في بعض الجزئيات.

بالنسبة لرأي الدكتورة أتفق معها في أن الرواية تناولت عديدة من القضايا ذات الحساسية العالية كقضايا الشرف، وعرضت القضايا على النص الديني، وهذا ساهم في كشف زيف هذه العادات وبعدها عن الدين وأثر ذلك في تشويه صورة الدين، وإبرازه وكأنه يكرس العنف في كل نواحي الحياة، ومنها الوسط الاجتماعي. ونحن نرى آثار هذه الأفكار في مجتمعنا الحالي، وجزى الله الكاتبة خيراً أن تصدت لهذه الجزئية.

أيضاً الألم من المفروض أن يكون مكثفاً، لكن الكاتبة لم تسبر أغوار النفس لتدرك فيض الأمل الذي يمكن أن يعبر إلى قلوبنا. كما أختلف مع القارئة في جزئية وهي أن الأسلوب يميل إلى إعطاء التفاصيل، لأنني أجد الفضاء الروائي في الزمان والمكان هو عبارة عن خطوط عريضة كبرى، ثم يمكن التلوين، لكن الروائية هربت من تلوين التفاصيل، كمن يريد أن يرسم، ولكن لسبب ما يترك اللوحة فارغة.

* الأستاذ غياث عبدالباقي:

بادئ ذي بدء، الرواية في رأيي بحور من الدموع، وليس «قطرات». فقد قامت سميرة (بنت الجزيرة) بتقديم صورة سيئة للبيئة السعودية. فليس من المعقول ما حدث لعامر من قتل بالخنجر (ص 56) ثم ما حدث لرقية من رجم (ص 59)، فأين مؤسسات الدولة الأمنية والقضائية الشرعية ضمن هذا السياق من الرواية، ثم إن الرواية تقع في تناقض. فذكرى نراها بعد الحوادث الدامية تدخل معهداً علمياً في الرياض لرعاية الصم والبكم.. إذاً هناك دولة ومؤسسات حكومية. فلماذا لا يحاكم الشيخ محمود مثلاً على جرائمه حسب الرواية؟!

ثم تمضي سميرة في الإساءة للبيئة السعودية. فالمجتمع مثلاً مجتمع نفاق -

كمـا جـاء على لسـان البطلة ذكرى في الصـفـحـة (120) حـيث تـهـافت الناس على صداقتها، وتدفقت الأموال عليها، والذين تنكروا لها سابقاً، أصبحوا أكثر تودداً.. كل ذلك لأنها أصبحت كاتبة.

أخيراً إن الحالة النفسية للمؤلفة أو المؤلف عامة لها تأثير واضح في رسم أحداث القصة. والسؤال الذي يطرح نفسه: هل كانت سميرة خاشقجي تعيش القلق، الغربة، الحرمان، والتيه بعيداً عن الحنان والحب والدفء العائلي، وبعيداً عن الوطن، فتكتب ما كتبت؟!

* الأستاذة سلوى أبو مدين:

لم أكن أنوي في يوم نقد الكاتبة القديرة بنت الجزيرة، ولكنها نظرة قارئ عن كثب، استوحى آراءه من كل من قرأ، فالقصة تحكي واقعاً ملموساً في خضم أحداث واقعها، مبعثه واقع المجتمع وتعد من إحدى مشاكلها.. والكاتبة في عرض المشكلة وحجم المعضلة تناولت أسباب ودوافع هذا الإشكال، كما يبدو من تسلسل عرض الأحداث من البداية، وحتى لحظة الاستقرار في النهاية.

والحق يقال لقد أبدعت في ذلك واستطاعت إظهار المشكلة بشكل ملموس، ودقة التعبير وحسن انتقال وقائع الشخصيات. وقد أسهبت الكاتبة في وصف الصحراء على طبيعتها، واستطاعت رسم صور تحاكي الواقع. كما أحسنت عرض حياة البطلة في القصة ونشأتها وحتى ثباتها على قدميها.

ولكني أخذت على الكاتبة القديرة ما يلي: أنها خلقت لقصتها جواً وأثبتت لها خلفية، ولكنها في ذات الوقت لم تجد وصف الحياة البدوية. فشابت القصة بالروح البدوية كثيراً على صعيد المظهر العام والوقائع والعادات، وعلى صعيد اختيار الألفاظ التي جنحت في بعضها إلى العامية البحتة مثل «المرجوحة، الشيلة، المشلح» على سبيل المثال.

كما أضفت على القصة طابع اللمسة الحجازية التي تظهر في انتقاء بعض الكلمات مثل (حرمة) أي امرأة. وكذا اختيار الأسماء التي لا يعرفها إلا من عرف لهجات الحجاز. أيضاً الكاتبة لم تعرج إلى رأي واقع البادية في مثل هذه المشكلة إلا في ظرف واحد وهو نتيجة ردة الفعل: حب عامر لذكرى غير المقبول في عرف البادية. كما أنها لم تتوقف لحظة استياء تجاه ما حدث، بل تركت الرأي لردة الفعل وأبناء القرية.

وفي ذات الموضوع لم تظهر قوة التراحم والحب الذي وقع ومن فارق الحياة نجعلها مجرد أحداث عادية لا نتوقع لها مثل هذه النهايات. وقد أكثرت الكاتبة من الحقب الزمنية، ولوحظ تتابع الأحداث بشكل كبير حتى ليتضح القول إن بعض الأشخاص أو الأحداث لم تأت على ذكرها، بعد أن كانت قد أوردت في الحوار مثل والد ذكرى.. كما وزعت العقدة مما جعلها تبدو باهتة، ولم تنفرج عن حبكة حقيقية.

كما وقعت المؤلفة في بعض الأخطاء بالنسبة للنواحي الأدبية.. وذلك في اختيار بعض الألفاظ أو إملائها، فلم تكن متناسقة، واستخدمت مثلاً لفظة (الخشب) بدلاً من (الحطب).. ونراها متناقضة في كلمات أخرى في نفس السياق: استخدمت لفظة (الإبل) مرة ثم استخدمت لفظة (النياق). وفي أكثر من موضع قاربت الكاتبة الأسلوب المسرحي. فها هي تقول: ينهض، يخرج، تقطعه، يبتسم، وهذا يتناقض وأسلوب القصة تماماً.

* الدكتور عالي القرشي:

الهدف الرئيس في طلبي المداخلة هو تحية هذا الجهد لنادي جدة الأدبي ممثلاً في الدكتور حسن النعمي، وفي هذا التعدد الذكوري والأنثوي من أجل اللقاء حول الإبداع ومناقشته وأحيي قراءة الدكتورة إيمان التونسي، وكان التفاتها لعلاقة الخرس والصمم في الشخصية بالأحداث. علاقة جوهرية.. ولكني أتساءل بحكم متابعة الدكتورة إيمان للنص: هل هذه العلاقة هي فعلاً علاقة المجتمع الذكوري

لتقييد الفضاء الأنثوي في النص. أم أن ذلك مجرد الجري وراء البعد المأساوي في النص.

رسالة أخرى هي قضية الأنوثة والدفاع عنها. تصر كثير من النصوص على جعلها قرينة الثقافة والتعليم، وليست قرينة الوجود والإنسان. فنجد أن الفتاة (ذكرى) بحكم نشأتها في مجتمع أبصر نور المعرفة، وأخذت تتمرد على واقعها، فلماذا لم تكن الأم مثل الفتاة في السعي إلى انتصار الإرادة؟

مسألة أخيرة: ما الفرق بين قراءة قصة تحمل أحداثاً لمثل هذه الشخصية وبين وجود ذلك في نص نسميه نصاً روائياً؟

* الأستاذة أمل القثامي:

تحية روحانية أجلبها معي من أحضان مكة المكرمة، أخص بها هذا النادي العريق وكل منتسبيه، وتحيتي هذه تحمل عتاباً: لماذا إقامة الملتقى مساء يوم الثلاثاء، أو ليس الأربعاء بقريب.. يوم الثلاثاء حرم الكثير من مثقفات مكة الحضور، حرمهن من الانضمام لهذا الركب العاشق لحرية الرأي والتارك عنان الحوار يتمرد على الكلاسيكية المتعاونة.. وشكراً للدكتورة إيمان تونسي على هذه الورقة الجيدة.

وبالنسبة لرواية سميرة (بنت الجزيرة) فمن وجهة نظري أنها تتمحور حول الكيان الزمني المتتابع نحو الحزن الواضح في كل حدث من أحداث روايتها. فمنذ الحدث الأول يتابع الحزن إلى الحدث الآخر، إلى أن يصل إلى خاتمة الرواية التي أصبحت ذكرى في قلب خاوٍ يعيش على ذكريات لا تنسى سطوة المجتمع وتهافته حول كل ما هو مظهري زائف.

ورغم تتابع السياقات المؤلمة، إلا أن هناك شيئاً لفت انتباهي هو «قطرات من الدموع». هذا العنوان يناقض مضمون الأحداث، فكلها تدور حول محور الحزن. فكيف تكون الدموع قطرات، والأجدى أن تكون سيولاً تحطم سدود الأميال، وعلينا

أن ننظر لها من زاوية أخرى، فالأحداث الأليمة جففت الدموع فأصبحت قطرات.. وهذا بعيد. عموماً، معالجة الكاتبة لقضايا أيديولوجية كان جيداً، ومعالجة موفقة إلى حد ما.

* الأستاذ أحمد الشدوي:

عندي مجموعة ملاحظات سريعة أسجلها في التالي:

- الأولى: أن الكاتبة اهتمت بالوصف الظاهري والتعليق على السرد الداخلي (معاناة الشخصيات).
- الثانية: لم تستطع الكاتبة السيطرة على أبطال القصة. لم تبرر التصرفات. خذ مثلاً صفحات (63، 56، 57) بعض المقاطع بدايتها السردية موفقة، إلا أنها بالكاد لا تتعدى سطرين (ص 91-92) ثم تعود لأسلوب الإنشاء المدرسي، مثال صارخ في الصفحات (85-94).
- كثير من المقالات في صلب مضمون الرواية تهبها الكاتبة للأبطال بدلاً من أن يأخذوها هم، مثل (حب رقية لعامر) غير المبرر. هنا قد عجز السرد عن أداء مهمته.
- أتصور أن الكاتبة لم توفق في إيضاح مشكلة الرواية، ومشكلتها ليست الغيرة كسبب حقيقي للقتل، بل شيء آخر، انظر صفحة (67). ونؤكد أن الكاتبة اشتغلت على الأسطح وليس الداخل، مثال واضح لذلك اهتمامها حتى في حب ذكرى لعاصم بشكلها الخارجي. وهنا ما كان ليبرر طلب عاصم الزواج منها، وإنما الإحساس الداخلي للانتماء العاطفي يظهر من جميع أبطال الرواية دون أن تستطيع السيطرة عليها.
- تعجل الوصول للهدف قضى على السرد تماماً. فأحياناً يبدأ خيط السرد في مقطع، وإذا تتبعناه نفاجأ بكسره وردة حاله (ص 75-76).

- تناقضها في وصف الحالات، حيث تصف الحالة بشيء، ثم نقيضه في مكان آخر.
واعتمدت على تصفية الأبطال لإيجاد مخارج للسرد، خلطت بعض المفاهيم مثل الحد والحكم القبلي وبين القدر والعادات.

*** الأستاذة إيمان الصبحي:**

كنت دائماً معجبة بكتابات سميرة (بنت الجزيرة) ككاتبة لها سياق خاص ومنهج إبداعي، ولكن حين قرأت «قطرات من الدموع» شعرت بالقهر، وظهرت حميتي كفتاة بدوية، وأنا أقرأ خطابها السلبي تجاه المجتمع والبيئة البدوية، ولم أجد سبباً لهذا العداء نحو البدو، فذاكرة الكاتبة تجاه هذه البيئة ذاكرة مفقودة، فاعتمدت الكاتبة على بعض ما تراكم لديها من معان، وإفاقتها من سباتها، ونتجت منه المسخ ضده بشكل خاص، فجاء النص متضمناً الكثير من المغالطات، ومنها أنها لم توفق في اختيار الأسماء المرتبطة بالبيئة البدوية. «محجوب» مثلاً له مرجعية أفريقية - مصرية أو سودانية. وكذلك «ذكرى» اسم ليس له مرجعية نجدية بدوية. أيضاً عبارات الوالد لابنته: «ابنتي الشقية» فكلمة (شقية) لا يرددها الشخص البدوي. وقوله: «أعدوا الشاي للضيف». والمعروف القهوة وليس الشاي. كذلك تناولها للمرأة في البادية. فالكاتبة تعلم أن هذه المرأة لها مساحة واسعة من الحرية. وإلى يومنا هذا المرأة في القرية بمفهوم القرية تقود السيارة، وتذهب إلى شؤونها الخاصة.

أما ما تناولته الكاتبة من قول، فبحكم تقاليد المجتمع فإن المرأة السعودية محجبة ولا تجالس الرجال، حتى أقرب الأقرباء لها غير إخوتها وزوجها. فهذه من المغالطات تجعل صفة (بدوية) التي كانت ولا تزال تفخر بها الفتاة وكأنها نقص. ومن ثم اختيارها الصم والبكر كرمز لحالة المرأة في البادية، حيث تذكر ذكرى في قولها: «ولكن من أنا حتى ينتابني ذلك الشعور.. فتاة بدوية خرساء صماء» وقولها: «من هي الفتاة الصماء الخرساء البدوية». قد يهون ما سبق، ولكن أن تجعل الفتاة البدوية لا أصل لها ولا فصل. فمن المعروف أن الإنسان يفتخر بأصله ونسبه، فكيف تجرد البدو من أمر يجري في دمائهم مجرى الدم.

وفي هذا السياق الخاطئ تقول: «هو ابن الأصول والحسب والجاه، وهي ابنة عاشت على هامش الحياة».. وقولها: «لو تدرون زواجك من فتاة كاملة الأنوثة. لا من فتاة خرساء بكماء لا يعرف لها حسب ولا نسب ولا جاه». وقولها: «كيف تربط حياتك مع زوجة صماء لا أهل ولا فصل». فربما كان جهل الكاتبة بالبيئة البدوية وطبيعتها وطبيعة العلاقات الاجتماعية فيها أدى إلى هذا الخلط المغلوط، ومنها المفارقة المضحكة في ثنايا كلام الأب محجوب: «الذي قتل ابن أخيه وزوجته لمجرد شك تسرب إلى نفسه، فإذا به يتركها في المعهد، وتعمل ممرضة في المستشفى، وتذهب إلى الحج وإلى لندن، فأي مفارقة سخيفة هذه؟!».

وإن كانت النظرة السلبية للبدو تشاؤمية غالبة على سائر الحوادث في الرواية، إلا أنها شخصتها في الفتاة ذكرى، حيث الأب القاتل والأم وابن العم المقتول غدراً. وكنت أتمنى من الكاتبة حينما تناولت البيئة البدوية أن تتناول سلبيات حقيقية في هذه البيئة وتعالجها بعمق فني، فقضية إرغام الفتاة على الزواج من ابن عمها واضح للعيان. ورغم ما سبق، فإن القصة تحمل تصويراً واقعياً في جوانب أخرى وحياة نبيلة وما تقدمه من شخصيات تنال التقدير والإعجاب، بل ما تظهره الكاتبة من توغل في صميم التجربة التي تحاول أن تصورها فتخرجها متماسكة حية. والقصة جيدة ليست من الصدفة، بل هي جسارة وإثارة عقلية استطاعت أن تعي خلاصة التجربة في حقول الإبداع الفني.

* الأستاذ كامل صالح:

هذه الرؤية لا تتناول الاستبداد الذكوري فقط، بل هي خلط عجيب، وهي درس اجتماعي سيئ للعادات والتقاليد البدوية. الأب القاتل البدوي، والأب العاشق الحجازي يتساويان في ردة الفعل. فلا اختلاف في الطبقات الاجتماعية من الناحية العقلية تجاه بعض العادات، رغم وجودها. وتتناول العلاقات المحرمة بين (عاصم) الغني الحجازي، و(ذكرى) الفقيرة الخرساء البكماء. وشكل من العلاقات المحرمة

بين (عامر ورقية) في بيئة نجد. والمرأة تبقى في حين توجد اختلافات في تناول الرجل بمستويات عدة. إنما المرأة نراها كما هي، ذكرى البدوية هي نفسها ذكرى المتعلمة العاشقة.

اللافت في الخطاب السردي النسوي من خلال الرواية الرابعة التي نقرأها هو طغيان قتل الرجل، فيجب أن نجد حلاً لهذه المسألة. فالشكل الخطير جداً، ما نلاحظه في هذه الرواية تحديداً قتل الأب (الحبيب) عامر، وقتل العاشقة وهي رقية، نظراً للعقلية السلبية دائماً في الروايات النسائية التي تناولناها في هذه الروايات، ولا اختلاف بين الرجل المتعلم أو الأمي. ونستطيع القول إن الخطاب النسوي للروائية السعودية، العنوان العريض هو قتل الرجل.

* الأستاذة نادية عبدالجبار:

أتفق مع الدكتورة إيمان تونسي في قراءتها لرواية «قطرات من الدموع» وأختلف مع الأخت إيمان الصبحي في تناول الكاتبة للبيئة البدوية. فأرى أن الكاتبة سميرة خاشقجي أرادت أن تبرهن للقارئ العربي صدق اللقب الذي اختارته لنفسها وهو (سميرة بنت الجزيرة). فهي في هذا العمل قد اختارت البيئة البدوية الصحراوية لتكون جزءاً كبيراً من مسرح الأحداث في الرواية، بوصفها الجميل للصحراء وسمائها ونجومها، وحتى دفء شمسها وليس بحرارتها.

إنها تذكرنا هنا بما هو معروف في الأدب الإنجليزي من اهتمام بالبيئة الريفية وجمال طبيعتها وهدوئها وبساطة الحياة فيها، أو هي تمكن الكاتب بصورة غير مباشرة من نقد بعض الظواهر الاجتماعية في المجتمع البدوي وأيضاً المجتمع المدني، وهذا ما قامت به الكاتبة.

وفي رأيي أن البيئة البدوية تعد من جماليات هذا العمل الذي هو أقرب للرواية المتوسطة. وقد اختزلت الكاتبة ما تريده من مجتمعها من خلال هذه الرواية. وهو

وجوب التغيير الشامل بالمنطق العلمي السليم لهذا المجتمع الكبير، ولكن هناك بعض المآخذ الفنية ومنها على سبيل المثال ما يتعلق بالحوار.

ففي بعض المواقف نجد الكاتبة تهيئ القارئ وتخبره مقدماً بأنه سيدور حوار بين الشخصيات. وفي رأيي أن هذا يقلل من متعة القارئ للعمل وللحوار نفسه. ولعل هذا التدخل من الكاتبة يبلغ ذروته في تقليل عنصر التشويق عندما تخبر القارئ بأن الدكتور عاصم قد علم بحب ذكرى له عن طريق المصادفة بقراءة ورقة من ذكرياتها في طيات الكتاب الذي أعاره لها. فلو تركت القارئ يكتشف بنفسه هذا الحدث، لكان التشويق أفضل، ولكن في نفس الوقت، هذه الجزئية أضفت قوة فنية للنص، فقد قدمت تحليلاً نفسياً ذاتياً لأحاسيس ومشاعر البطلة، وفي رأيي هذا من أجمل فقرات النص.

* الأستاذ عبده خال:

شكراً للدكتورة إيمان تونسي وأقدر لها أنها لم تنجر للحديث عن الرواية بتقنياتها الحديثة، وانعكاسها على رواية «قطرات من الدموع» بأثر رجعي. قبل المداخلات كنت أتحدث مع الصديق علي الشدوي حول الرواية وتساءل: ما العلاقة بين الخرساء في (البيانو) والخرساء في هذه الرواية؟ وهو بهذا قادني للحديث عن الحكم بتطور الرواية الحديثة بتقنياتها وسردياتها وتجريبها وما أقصده هو ضرورة قراءة الرواية بتاريخها، وليس بالعقلية الراهنة.

الفترة الزمنية التي كتبت فيها سميرة بنت الجزيرة روايتها كانت في 1963م.. في تلك الفترة جميعنا يعرف كيف كان مجتمعنا يعيش، وكيف كان يتحرك. وأتصور أن الكتابة في ذلك الزمن وخاصة أن تأتي من سيدة، هو أمر يحسب لسميرة بنت الجزيرة، ولجرأتها على كسر انغلاق المجتمع والدخول معه بعقلية متحضرة.

نعرف أن سميرة بنت الجزيرة تنتمي إلى الحجاز، وعاشت معظم فترات

حياتها خارج البلد، وتحديداً في لبنان. تلك العقلية التي تطمح إلى كسر عقلية البدوي، عقلية الصحراء. فهي دخلت عليها بعقلية المتحضر، إذا قارنا نسبياً التقدم الاجتماعي في الحجاز على التقدم الاجتماعي في الصحراء. لهذا يحسب لسميرة بنت الجزيرة جرأتها للدخول إلى هذا العالم، ومحاولة تمثله، وتشريح هذا المجتمع بعقلية ترى أنها قادرة على التعبير عنه ليس بسلبية، ولكن من زاوية تأخره عن الحجاز الذي يرى نفسه أنه حامل لواء التحديث للمجتمع في تلك الفترة.

أعود وأكرر إن عام 1963م – 1383هـ هي فترة مبكرة جداً في المجتمع السعودي أن تتحدث امرأة بهذه العلاقات المتشابكة. وأتصور في الوقت الراهن بعد كتابات سميرة بنت الجزيرة أن تحاسب أو يقف لها المجتمع لمحاكمتها وإيقافها عن الكتابة بهذه الصورة.

أيضاً رومانسية سميرة بنت الجزيرة هي رومانسية المكان وليست رومانسية الكاتبة. فالمكان الذي كتبت فيه، تفترض فيه الرومانسية البسيطة. في تلك الفترة كانت المدرسة الرومانسية رائجة، وبالتالي عندما نحاكم النص نحاكمه في رواج مدرسة ما على حساب مدرسة أخرى في زمن الرواية.

نجد أيضاً هذه العقلية الحضرية عندما تعاملت مع الصحراء انتسبت للمكان، سواء للحجاز بشخوصه أو في الصحراء والريف.. لذا نحن القارئين للعمل في ظل الكم الهائل من القراءات النقدية والفنية وهي بحد ذاتها تجعل ذائقته متقدمة دوماً عن النص، علينا أن نقرأه بقراءتنا التاريخية وليست القراءة الآنية.

نقطة أخيرة.. بالنسبة لقتل الرجل كما أشار إليه الأخ كامل هو افتراضي، الروائية قادمة من خارج المكان وتفترض أن تكسر هذه العقلية، بانتصارها للمرأة وهو انتصار نصي وليس واقعي، أي أنه انتصار متخيل.

* الدكتورة أميرة كشغري:

أود أن أضيف نقطتين فقط إلى الذي قيل حتى الآن. فمعظم الآراء التي برزت

أراها نقاطاً ذاتية وليست موضوعية. فكل منا يقرأ الرواية كقارئ ويعكس خلفيته، وانتماءاته الثقافية والاجتماعية وغيرها. والمثير في الأمر أن القراءات الذاتية لا تتحدد أو لا تلتزم بعناصر محددة. فبالإضافة إلى القراءة الفنية أو التقنية والتي أعتقد كانت شبه غائبة ولم يتم التركيز عليها.

هنا أرى أن نمط الشكل الروائي مهم جداً في رواية سميرة خاشقجي «قطرات من الدموع» وأعتقد في التصنيف الروائي قد تصنف هذا العمل على أنه رواية درامية، حيث تتوازن فيها قيمة الشخصية مع قيمة الحدث. هناك أحداث وشخصيات، حتى وإن كانت الشخصيات غير متطورة تطوراً كافياً. حيث تقوم الحبكة على أساس الجمع بين العنصرين (الشخصية والحدث) كما أن عنصر التوتر كان بارزاً في الرواية.

وألاحظ أيضاً أن زاوية الرؤية عند الراوي. فالراوي هنا هو البطلة ذكرى، والسرد ذاتي، حيث تأتي الأحداث من زاوية نظر الراوي، وليس وصفاً محايداً. فالكاتبة تعكس كل ما تريد أن تقوله على لسان بطلتها، وهي بذلك سردية ذاتية، وقد أتفق مع الأستاذة إيمان الصبحي في وجود مغالطات في الوصف. ولكني فقط أضيف أن رد فعل الأستاذة إيمان أيضاً قد يكون ذاتياً وليس موضوعياً. فنحن ننظر هنا إلى البدوي أو الحضري ليس على أساس الانتماء الطبقي أو العرقي، وإنما تحاول الكاتبة أن تصور جزءاً فضائياً وآخر مكانياً.

الكاتبة ربما لم تعش البيئة الصحراوية كما تذكر الأخت إيمان، وهنا أتفق معها في بعض المغالطات كما ورد بالنسبة لكلمات معينة في الحوار مثل "شقية" وغير ذلك، لكن الهدف قد يكون آخر.

* الأستاذ مصطفى تقي الله:

لن أتوقف عند الجوانب الفنية المطلقة خشية الإطالة، وإنما على خطاب الشك

والاتهام الموجه إلى المرأة في هذه الزاوية. فكما أن المرأة هي موضع الشك في عصر الكاتبة في الثمانينات الهجرية، فمازالت موضع شك حتى في عصرنا الحديث. مثلاً، رقية رغم ما قدمته من تضحيات، فقد طعنت نتيجة للشك، حتى زميلات ذكرى تشككن في علاقتها مع الدكتور عاصم، لا لشيء إلا لأنه كان مهتماً بها. وثالثاً أن أبا عاصم شك في ذكرى وحاول أن يقنع ابنه (عاصم) بتركها بحجة أن أمها قتلت بتهمة الشك.

* الأستاذة سهام القحطاني:

في مداخلة سريعة أقول: إن التقاطع في مركزية السرد في القصة هو نتيجة اعتماد النص على عدة مواقف، فالكاتبة كانت تصوغ موقفاً مؤثراً، وبالتالي تحاول أن تحلله مع أن الرواية هي تجربة عامة، ومثل هذه التجربة تتفتت إلى مواقف، وليس مجموعة مواقف لتكوّن مجموعة تجارب، وهذا في اعتقادي طبيعي لتأثر الكاتبة بالاتجاه الرومانتيكي.

أطرح سؤالين.. الأول، وفيه أكرر ما قاله الدكتور غالي: ما الفرق بين القصة والرواية في هذا العمل؟ السؤال الثاني: هل ما قاله رولان بارت عن النقد هو كلام سليم، عندما سئل: ما تعريف النقد؟.. فقال: مجرد قراءة؟ أم أن النقد شيء آخر؟

* الأستاذ عادل باربيّع:

أرى أن الرواية عبرت عن كاتبتها وكأنها تحكي مسيرة حياتها الشخصية، فكانت كالنائحة المستأجرة؛ بمعنى أنها أبدعت في أن تخرج بالقارئ وقد امتلأ هماً وغيظاً. بئست التقاليد التي ما أعطت للإنسان حرية أو كرامة، بل هي تقاليد أو مقاييد حيث أنعم الله علينا بتشريع أتمها كمالاً وجمالاً عبر رسالة الهادي محمد ﷺ، وهذا ما أوضحته لنا الكاتبة ناقمة، عندما بيّنت هذه التقاليد، تارة تجدها قد خلطت التقاليد بأمور الشرع، وتارة نقف معها على أنها محقة عندما تعبر عن هذه

التقاليد وأنها تحت ضغطها وينبغي أن تنتفي. مثلاً قولها: «بحكم تقاليد البلد، المرأة السعودية محجبة لا تجالس الرجال حتى أقرب الأقرباء لها غير إخوتها وزوجها» (ص 19). هنا لا أدري، هل تريد الكاتبة أن تنفي مثل هذا الشيء، أم أنها تقول هذا خاطئ أم صحيح؟ ولا أدري هل تريد أن تنفي مثل هذا الشيء أم أنها تريد إثباته؟ كذلك تقول: «ونزلت منها ذكرى مرتدية بالطو أسود وغطاءً شفافاً أسود على وجهها كالعادات والتقاليد» (ص 112). كما ذكرت الكاتبة في قصة عامر عندما كان في خباء رقية، وكون هذا حدث في ذلك الوقت، أرادت أن يتعاطف القارئ، فهذا أمر خاطئ. وجود هذا الرجل ويخاطبها هو أمر يثير علامة استفهام.

* الأستاذ عايض القرني:

يبدو من خلال الرواية أن الكاتبة تنضوي تحت وظيفة ومهمة المصلحة الاجتماعية على حساب البعد الأدبي والإبداعي، وتلبست شخصية ذكرى، تلك الفتاة التي أجهضت الظروف صوتها الذي به تتواصل مع الآخرين، وسرق منها المنون السند الذي كان يساعدها الدكتور عاصم لأجل القيام بهذا الدور الإصلاحي، ورغم ذلك استطاعت أن تجعل من سلوكها الثقافي الاجتماعي معيناً لها لإيصال هذه الرسالة، وقطعت على نفسها عهداً أن تبقى مع طيف حبيبها الدكتور عاصم، قائمين بدورهما الاجتماعي. تقول: «حبيبي.. إن ذكرى ستعيش على ذكراك، فهي محفورة على قلبي بحروف من نور، وإن كان بين ضلوعي ناراً ولهيباً يشتد فيترجمها قلمي صفحات من ضياء تصحيحاً لأوضاع ذهبنا ضحاياها».

إن الثورة الفكرية التي قامت بها سميرة خاشقجي على مجتمعها كان فيها نوع من التطرف، فعلى الرغم من إيماننا بسلطة العادات الاجتماعية سلوكاً وفكراً لاسيما في المجتمعات البدوية والريفية، لكن الأمر لا يصل بنا إلى أن نردد معها قولها «يا الله لهذا المجتمع وقيمه معاييره، فقيمه هراء ومعاييره أباطيل، ولا يعجبهم إلا زخرف الحياة وزينتها، ويجرون فيسبقون الزمن وراء المظاهر الكذابة».. لقد

أرادت الكاتبة أن تبلغ رسالتها خلال النص مصطحبة معها ما يمثل جيلها من الناقمين على بعض العادات. فبعد أن شهد شابان ممارسات تلك السلطة القامعة (العادات) تقول: «وتنحدر الشمس للمغيب فيسير الشابان تجاه حيهما، وفي قلب كل منهما مرارة، وفي نفسه ثورة».

الرواية على مستوى الشكل لا بأس بها لغة وتركيباً، ولكن يعتريها الضعف من حيث توظيف أدوار الشخصيات وتحريكها سردياً.

* الأستاذة عائشة جلال الدين:

مداخلتي تحت عنوان «دعوني أذكر العمالقة» وأوجهها إلى الأستاذ عبده خال. وأقول من الجميل أن ننصف رواية نسائية كهذه ونضعها في تاريخها. سيدي، بعد أن نقرأ لك، لابد أن تتقدم ذائقتنا فنحن نجد أن كل رواية سابقة وربما لاحقة تتضاءل أمام فضاء مكتوب عملاق مثل كتاباتك.

* الأستاذ صالح القرني:

بداية أبدي إعجابي بهذه القصة التي انتصرت فيها الكاتبة لإنسانية الإنسان، محاولة تفكيك سلطة المعتقدات والمفاهيم الخاطئة التي راح ضحيتها رقية وذكرى وعامر والدكتور عاصم ولعلكم ترون ما نواجهه من إرهاب وتدمير بسبب مفاهيم خاطئة تتسيد المجتمع، ويذهب ضحيتها الكثير. والقضية التي تناولتها الكاتبة ليست إقليمية فحسب وإنما عالمية، عانت منها الشعوب تحت وطأة الجهل، والاستبداد بالرؤية وإقصاء الحقيقة خلف ستائر الحمق الداكنة. وهنا أتساءل: هل يتفق معي الجميع أن عنصر الزمن مفتوح مما يشعرنا بالاقتراب النفسي في زمن التلقي، ويتقبل القصة والتعايش معها؟ ألم تلحظوا الوعي المعرفي للشخصيات المبالغ فيه وعدم توظيف التفاصيل المهمة على مستوى الأحداث بين سردها ووصفها لرفض

الفكرة الرئيسة جعل منها قصة أقرب منها رواية، وهذا ما أشارت إليه الكاتبة وأكدته في الإهداء.

* الأستاذة سارة الأزوري:

أريد القول إن الكاتبة أرادت – كما يبدو – الحديث عن هذه العادات والتقاليد، وبالطبع العادات ليست مقدساً، لأننا عندما نضع هذه العادات والتقاليد. وقد ذكر أحد الإخوة أن هذه الرواية تمثل البيئة السعودية أسوأ تمثيل، لكن ليس بالضرورة أن المجتمع السعودي بهذه الصورة، وربما الكاتبة ذكرت حالة فردية في المجتمع. ثم لا ننسى أن العمل الإبداعي لابد أن يمتزج بالخيال وغالباً أن الكاتبة أدخلت شيئاً من ذلك. أمر آخر، نحن لا نتحدث عن الجوانب الفنية في المقام الأول، لكن ربما ما نلاحظه على هذه الرواية أن الكاتبة لجأت إلى الأسلوب السردي، لكن نعذر أو نلتمس لها أنها من الكاتبات الأوائل.

* الأستاذ حسين المكتبي:

كل من تحدث هاجم العادات والتقاليد، وكأن هذه المرأة مصلحة اجتماعية. وأنا أرى أن مجموع ما تحدثت عنه لا يقترب من التقاليد والعادات. ماذا تريد منا سميرة خاشقجي أن نفعل؟! أن لا نحمل تلك ثورة الدم؟! أبشّرها أن في كثير من بلادنا العربية تلاشت ثورة الدم. إذا كان هذا ما تريده الروائية، أم أرادت أن تعالج عادة القفز عن المقدس وتدليسه. إذا تذكرنا الحدث، هي لم تنتقد رمي رقية، ولكنها انتقدت فيها الطريقة. أيضاً ماذا تريد سميرة خاشقجي؟ هل إذا وجدت لديها ابناً كعاصم الذي جاء من الغرب أن تزوجه من فتاة خرساء لا تعلم هي خلفيتها الثقافية.. كما أن الكاتبة تعاطفت مع ذكرى.. هل تريد من أبي عاصم أن يتعاطف معها؟ أعتقد أن الروائية لديها شهوة الكتابة لتكتمل الصورة، أو الصورة النسقية أو الإطار الاجتماعي الذي احتلته.

* الأستاذ صبري رسول:

الدكتورة إيمان تونسي أوجزت موضوع الرواية وأهملت الشكل كلياً، لكنها لم تقترب من الخطاب الروائي إلا قليلاً. دُفنت المرأة مرتين في خبائها، وللخباء دلالة اجتماعية، وفي الأرض وهي حية وكانت تعيش وزرعوها وهو (الرجم) ولهذا الحدث دلالة أخرى في العلاقة بين الرجل والمرأة، فتنتقم الكاتبة من الرجل، حيث يموت الدكتور عاصم في النهاية.

جاء الخطاب الروائي قاسياً بحق الرجل في هذه الرواية لأن مثل ذلك المجتمع المدني في انحطاطه الفكري والعقلي لا يتحمل الرجل وحده مسؤولية قسوته وظلمه. فالمرأة تتحمل المسؤولية بقدر دورها وتفاعلها معه، كل حسب دوره، وإذا كان للمرأة حق في المجتمع الذكوري وطغيانه، فحقها ينتزع ولا يعطى لها.

أما فنياً فقد ابتعدت الرواية عن التقنيات الروائية المعروفة حتى في الستينات. إذا ما قارناها سنقارنها مع أعمال أخرى في كثير من البلدان العربية. أما موضوع المرأة ذكرى بطلة الرواية أو الشخصية المحورية، فقد ولدت حرة كريمة، لكن المجتمع في شخصية أبيها الشيخ محجوب حرمها من حق الحياة، ليس هذا فحسب، بل حرمها من حق الكلام والسمع. فالمرأة لا يصل صوتها إلى المجتمع وهي لا تسمع صوته، تعيش في مجتمع لا يسمعها ولا تسمعه. وأخيراً، إذا كان للصمت حكمة، فحكمته في بلاغته.

* الأستاذ علي الشدوي:

شكراً للدكتورة إيمان تونسي على قراءتها للرواية، وكما تقول العبارة المعروفة: «مجد دفاع ناجح خير من مجد هجوم فاشل» والحقيقة وأنا أفكر في مدخل هذه الرواية، لفت انتباهي ملاحظة ذكية من الأستاذ أحمد الشدوي هي تعجل الوصول إلى الهدف عن حكي السرد وهذا يثير قضية مهمة جداً في السرد لها علاقة

بحساسية الكاتب وبموهبته وبخبرته في الكتابة، وهي سرعة السرد وبطئه. متى يسرع ومتى يبطئ. وأفضل عبارة يمكن أن تطبق على السرد «أسرع بتمهل» وعبارة جميلة جداً «إن السرد يشبه الحصان المدرب على أن يسرع في أمكنة، ويتباطأ في أمكنة أخرى».

ما رأيته هنا أن هذه الملاحظة الجوهرية في بنية السرد كانت ناقصة جداً وتفتقدها الرواية. وسأضرب مثالين: «مرت الشهور بطيئة، وتمر الأيام تتلوها السنين». هنا سرعة وهنا بطء، لكن التعبير واحد.

في السرد يختلف الأمر عما هو موجود في النثر. الموجود في السرد يسمى (حيل سردية)، وفي النثر يسمى (استطراد). ما وجدته في الرواية هو استطرادات، والمعروف أن الاستطراد عبارة عن استراتيجية في الكتابة لتجنب الوصول للنهاية، لكي نضاعف الزمن داخل العمل، لكي نهرب، لكن ممن؟! ففي هذا الاستطراد لا يوجد مبرر لانتقالات البطلة من مدينة إلى أخرى فجأة. توجد فراغات وفجوات هائلة، وهنا تكون الحيل السردية مهمة جداً.

سئل بورخيس ذات مرة: لماذا لم تكتب رواية؟ قال: «أنا أعجز عن إيجاد حيل سردية في صفحتين»، فما بالك بستمائة صفحة. لذلك المفقود هنا هو الحيل السردية. وقد تغلبت على الحيل السردية بالاستطراد. ومن أمثلة ذلك في الرواية عبارات «والصحراء دنيا عريضة». وتبدأ الكاتبة تتحدث عن الصحراء، وكذلك «وللبدو عادات وتقاليد» ثم تبدأ الكاتبة تتحدث عن الصحراء.. و«الدكتور عاصم» وتستطرد في الشرح.

ما سبق هو استطراد وليس حيلاً سردية.. وما أود قوله إن هذه الرواية إذا ما سميت بالرواية، جاءت بعد مجموعة أعمال لها مثل: (ودعت أمالي، ذكرى دامعة، بريق عينيك، وادي الدموع). والمفروض أن الكاتبة تتمتع بخبرة واسعة أفضل مما هو موجود في رواية «قطرات من الدموع».

رواية "آدم.. يا سيدي"

أمـل شـطـا

قراءة

د. فاطمة إلياس قاسم

شهريار حياً.. شهريار ميتاً:
ولاء الخطاب الأنثوي الإبداعي
في حكايات "آدم يا سيدي"

د . فاطمة إلياس قاسم

الولاء هنا يتخذ صوراً شتى تطغى على خطاب الأنثى السردي، وهو في مجمله ولاء للأبوة الاجتماعية Social Patriarchy والأبوة الأدبية Literary Patriarchy الممثلة لسلطة الخطاب السائد والثابت أيديولوجياً واجتماعياً وأدبياً. فالرؤية الأنثوية هنا هي رؤية تصالحية وغير تصادمية تجترحها مساحات من الصمت والسكوت غير المباح عن كل ما هو ذاتي في الصوت الأنثوي.. سكوت بين السطور يفضي إلى التجريدية التقريرية في الخطاب، ويحد من جماليات الصوت الإبداعي.

والولاء للأبوة الاجتماعية Social Patriarchy تشي به مقدمة الرواية التي توحي بملامح النص، فأمل شطا غير غادة السمان مثلاً أو أحلام مستغانمي. فالمقدمة التي كتبها معالي الدكتور محمد عبده يماني تبارك هذا الاتجاه وتشيد «بذلك الأسلوب السهل الذي تروى به الأحداث وتلقي به الضوء في شفافية ملموسة على دور الأقدار في حركة مصير الإنسان وتحس أنها تحرص على توظيف لمحات وعظية والموعظة الحسنة بصورة عابرة» (الرواية ص10)، وأيضاً لاختيارها «أدواتها ودلالاتها من

البيئة» حيث «ألقت الضوء في إسقاطات لطيفة على التحولات الاجتماعية في حياة الناس» (الرواية ص١٠). إذاً فنحن إزاء خطاب يتماهى مع الخطاب الاجتماعي الرسمي، خطاب يمجد الفكر السائد ويعلن الولاء والحب للسيد المطاع آدم كما يبوح بذلك عنوان الرواية (آدم.. يا سيدي). فعائشة، الناطقة الرسمية باسم حواء هنا تجدد ولاء المرأة للمنظومة الاجتماعية التي تعيد اكتشافها لنا من خلال تلسكوب مبعد يردم الفجوة بين خطابين، وبين لغتين، ويتجاوز العثرات الصغيرة ويضمدها، وعين سحرية تعيد تلوين الذاكرة الأنثوية بأطياف الواقع والمأمول.

عائشة هي المرأة الأنموذج التي تشكل وعيها الأنثوي داخل إطار أبجديات البنية الفكرية الذكورية، لذا فهي تتبنى نفس الخطاب الذي تولى قولبته وصياغته الوعي الذكوري بحيث لا يقوض الفكر السلطوي أو «الأبوية» التي نواتها الرجل، تلك القوامة أو الوصايا الذكورية والتي ما فتئت عائشة تكرسها وتمجدها. فالصوت الذي تسمعه هو صوت يحمل ملامح ضعف الأنثى، ولكن يرتق تمزقات الأنا فيها، ويستر توترات الحس الأنثوي ويطمر هواجسه ووجده. وينطلق هذا الصوت منذ بداية الفصل الأول ليمطر قصصاً وحكايات ومفاجآت حتى آخر ورقة. فالراوية ترتكز على تقنية الاسترجاع في سرد الأحداث. وعائشة هي الراوي الرئيسيMain Narrator المهيمن على الخطاب السردي وعلى الرواة الثانويين الذين يتوارون خلفها. فالساردة هنا تتبنى رؤية أحادية تسيطر بها على المتن الحكائي المتفرع إلى مسارات حوارية متدرجة. رؤاها وانطباعاتها ومشاعرها بين ثنايا السرد، لذلك وقعت في مأزق الذاتية حيث هيمنة التأمل على حساب العمل السردي، مما أدى إلى تمحور الشخصيات حولها، وتمحور الخطاب حول آرائها في العلاقات الأسرية، وحكمتها في تربية الأبناء ومعالجة مشاكل أفراد العائلة وأقاربها وأقارب زوجها والذين يمثلون معظم شرائح المجتمع. ولقد أدى هذا التكثيف في التأمل والصيغ الخطابية إلى ضغط المقاطع الإنشائية التأملية على الأحداث ومن ثم إلى بطء تفاعل الشخصيات.

وعلى طريقة (الفلاش باك) تبدأ عائشة رحلة مناجاة حمزة، ومعها تبدأ رحلة

السرد بتذكر يوم الرحيل، يوم أن مات أبو عدنان: «وحملوك على محفة خشبية متآكلة الأطراف، واندفعوا إلى الخارج، وأحسست بغمد في صدري» (الرواية ص 16). ولنتصور بعدها معاناتها من بعده، بدءاً من السيارة التي انفجر إطارها ولم يستطع السائق إصلاحها، والخزان الأرضي الذي طفح، وبجهلها بأبسط آليات تسديد فواتير الماء والكهرباء والهاتف، ومرض الأطفال، وانتهاءً بتجرؤ السائق: «الكلب أماندو»، والذي قد يمثل هنا انحلالا خلقياً دخيلاً علينا. أما المصيبة الأعظم فهو إسماعيل، شقيق حمزة، الحمو الفظ الغليظ القلب، والذي تجرأ على طلب الزواج منها وهو لا يرقى إلى مرتبة حمزة، رمز الرجولة والكمال.

وهنا تبدأ حلقة من حلقات الوعظ والدرس موجهة للنساء حيث تطغى التقريرية والمباشرة على بوح عائشة. فما تعتقده المرأة قيداً هو حماية لها، وما تتذمر منه هو نعمة لن تعرف قدرها إلا بعد أن تفقدها: «كنت ترعاني بمحبتك، وتدرأ عني المخاوف، وتحميني وتحتويني تحت جناحيك، ولا أدري كيف كنت أضيق بهذا الحب، وهذا الاحتواء، واعتبرته نوعاً من السيطرة وحب التملك، وقيداً وعقبة أمام حريتي وانطلاقي مع أنك ما كنت يوماً عقبة، وإنما حاجز أمن بيني وبين المخاطر، ولكني لم أستوعب ذلك إلا بعد زمن طويل» (الرواية ص 28).

وتشق عائشة طريقها وسط غابة من الذكور محاطة برعايتهم ابتداء بأخيها سالم وحتى إسماعيل الذي تخفي غلظته أبوة حانية وشهامة نادرة، «كان من الواضح أنه مهتم بهم ولأجلهم، حريص على توجيههم وإرشادهم، ولكن غلظته وضعت ساتراً بين أعينهم وبين محبته» (الرواية ص 5)، ومع ذلك وبرغم احتدادها الدائم معه، إلا أن عائشة لا تنكر احتياجها له ولفزعته «فلقد فرض نفسه على حياتنا فرضاً ونصب نفسه حاكماً وراعياً لنا، سواء شئنا أم أبينا» (الرواية ص 77). ولا تجد عائشة غضاضة في قوله: «الرجل يربيه الرجال، تربية الحريم ما تنفع» (الرواية ص 77). وهي لا ترد عليه، ولا تقتنص الكاتبة هذه النقطة لتبدع حواراً يبرز فيه الخطاب النسائي ليثور على، أو حتى يحاكم سلطوية الخطاب الذكوري وتهميشه

لدور المرأة. وإسماعيل هنا يرمز إلى شرعية هذا الخطاب ورسميته. ولكن عائشة وفي وسط هذه الغابة وكالسائر فوق الأشواك تسترسل في تمجيد آدم إلى حد التقديس، متجاوزة لحظات الصمت تلك والمسكونة بين السطور.

وإمعاناً في الدفاع عن آدم، تستمر عائشة في دحض ادعاءات بعض الأصوات النسائية. ففي قاعة المحكمة تتبدد مخاوف عائشة من «عصبة الذكور الذين كان يخيل لها أنهم سيميلون حتماً لنصرة الرجل ضد الأنثى. فالقاضي هو ذلك «الشيخ الوقور» الذي يشع وجهه نوراً يبعث على السكينة، يداعب ابنتها الصغيرة ببضع كلمات رقيقة وينهر إسماعيل لمطالبته بالوصاية على أولادها، بل ويعتذر لها على ما سببوه «هم» من إزعاج» (الرواية 33-32). طبعاً لا يخلو التصوير من يوتوبيا متخيلة، ومن مواربة يتطلبها الموقف، والكاتبة هنا تشق طريقها بتمرس بين كثير من المناطق المحظورة أو التابوه Taboos، فعائشة مثلاً لم ترفع النقاب أو بالأحرى لم تجرؤ على رفع النقاب حتى لا ينهرها واحد من «زمرة الرجال» أو «عصبة الذكور»، وليس «حتى لا يلحظ أحد» امتقاع وجهها كما تدعي. وهنالك أمثلة كثيرة لمناطق الحضر الإبداعي، والسكوت غير المباح والذي يعيق إبداع المرأة أكثر من الرجل بوصفها ضيفة شرف على عالم الكتابة المملوك بوضع اليد لـ «زمرة الرجال»، أو «عصبة الذكور» حسب تعبير الكاتبة، والذين استأنستهم عائشة طوال هذه الرواية.

والولاء للأبوة الاجتماعية يتجلى أيضاً في سيطرة النزعة الأخلاقية التجريدية على خطاب عائشة والذي لا يمكن فصله عن الخطاب الاجتماعي السائد أو المقبول. فالحب للزوج فقط، رغم وعي الكاتبة بمشروعية الحب كعاطفة سامية، وكحالة إنسانية فطرية تغذي الخيال الإبداعي، وتغير مسار الأحداث. وهي بلا شك تعي كيف غيَّر الحب مجرى تاريخ الأمم، وكيف كتبت على أنقاضه أعظم القصص والقصائد. والتجارب الإنسانية غنية بتجارب الحب وقصصه التي استهلكها الرجل في نصوصه ولم تقتنص الكاتبة واحدة منها لتعكس واقعاً حياً ينبض بالمشاعر والعذابات. كل ذلك مراعاة لخصوصية اجتماعية محلية نفض الكثير من المبدعين

الغبار عنها، وهي لذلك تسهب في تقديس العلاقة بين المرأة وزوجها وتشكك فيما عداها رغم أن الواقع ينبض بحكايات الحب وأسراره وتبدع عائشة في تشويهها لأي عاطفة بين اثنين خلا تلك التي بينها وبين حمزة أو ما يرقى إليها، كما فعلت في تصوير قصة سلافة وعدنان، ولبنى وهاشم. فبالنسبة لعائشة «لا يمكن للمرأة أن تحب رجلاً كما تحب زوجها، إنه آدم.. آدم الذي خلقها الله من ضلعه فأسكنه إليها وأسكنها إليه، فلا رجولة إلا رجولته، ولا محبة إلا محبته، ولا طاعة ولا امتثال إلا لسطوته، إن هذا الحب الدافق وهذا الشعور الرائع لا يتولد داخل قلب المرأة إلا لزوجها. إنها آية الله وإعجازه في خلقه وحقيقة .. ما أروعها من آية» (الرواية ص 53). وتأبى عائشة إلا أن تلبس ثوب المصلح الاجتماعي لا المشرفة الاجتماعية وهي تتفحص سحنات الطالبات في الساحة: "ترى من منهن تشبه سلافة لا ضمير لها؟ ترى من منهن تستغل ثقة أبويها فتخابر الفتيان في الهاتف فتفسد حياتهم قبل حياتها؟ من تخفي وراء قسماتها الطاهرة البريئة شحنة قبيحة مشوهة؟» (الرواية ص 87).

وتتبنى عائشة في تناهيها مع الخطاب الاجتماعي المهيمن منطق الرجل، وتنظر إلى الأمور بمعياره هو، فهي مثلاً تحمل نبيلة تبعات ما حصل بينها وبين زوجها والذي تزوجته تحت ظروف قاهرة في صفقة شبيهة بما يسمى «زواج المسيار» وأغفلت عائشة الأبعاد النفسية لمعاناة شابة جميلة مثل نبيلة كان عليها أن تدفع ثمن زواجها برجل نذل بعد تخطيها الثلاثين وفشلها في زيجة سابقة. لكن نبيلة رغم وعظ ونصائح عائشة "صمت أذنيها عن صوت العقل وتبعت الهوى"، بل ونصحتها بالصبر على القهر "حتى يرزقها الله طفلاً يملأ فراغ حياتها وقلبها، ويغير من شعور والده نحو بيته» (الرواية ص 92). ولا تستغل الكاتبة معاناة نبيلة وغيرها كمدخل إلى تكثيف مشاهد الهم الأنثوي وتسليط الضوء على الحيف الاجتماعي الذي تتجرعه كثير من النساء، بل تبرئ الرجل من جريمة حرق جسد نبيلة، وهي التي احترقت بنار استغلاله لهذا الجسد وتحقيره في صفقة تشبثت هي بها كما يتشبث الغريق بالحياة. ففي حبكة هزيلة يتناهى إلى سمع عائشة اعتراف نبيلة لأمها في

المستشفى: «لقد انتقم الله مني لأني أردت أن أردي زوجي في مصيبة تدخله السجن ظلماً، أشعلت النار في طرف ثوبي، ولم أقدر على إطفائها سريعاً كما حسبت، سأموت ظالمة، أما هو فسيظهر الله براءته حتماً» (الرواية ص 94). لقد توقفت كثيراً عند هذه الكلمات التي تحول المجني عليه إلى جانٍ، وتبرئ الظالم وتجرم الضحية حتى وهي «ترقد في الكفن». وما لم تقله عائشة هو أن نبيلة اختارت أن تحرق جسد الأنثى فيها لأنه سر عذاباتها وتشوهاتها، وهو خطيئتها أحرقته لتبرئ آدم، وتطهر (الرجال) مما هو في عرفهم رمز الغواية.

وتمتد ثيمة الولاء في الخطاب الأنثوي في النص الذي أمامنا لتشمل الولاء للأبوة الأدبية Literary Patriarchy وما يتبعه من تماهٍ مع الرؤية الذكورية لفعل الكتابة المتسقة مع الموروث الاجتماعي والإرث الأدبي الواقع في نطاق هذه الأبوة. فالمتن الحكائي والمرتكز على تقنية الحكايا الإطار التي بداخلها عدة حكايات والحافل بالأخبار والمفاجآت، والمواعظ والحكم، واستحضار الخطاب السردي لشخصية شهريار متمثلاً في حمزة الميت.. الحي، والمؤطِر لكل هذه الحكايات، يذكرني بالإرث الشهرزادي في قصص ألف ليلة وليلة، والذي هو أصلاً اختراع ذكوري يرتكز على متعة الحكي الذي يأنس إليه الرجل ويتخذ منه بؤرة لإسقاطاته، والذي تجيده الأنثى كإجادتها للغناء والرقص في عصر الجواري والحريم، وكله للتسرية عن الرجل. فالحكي الشهرزادي الذي حفل بأخبار العالمين وغرائب الجن والإنس وقصصهم كان لتشويق شهريار واتقاء شره إلا أن توظيف هذا الموروث الأنثوي الذي هو جزء من الإرث الأدبي الذكوري لم ينجح من خلال المحكي في كشف غياهب عوالم الرجل السحيقة، بل سخرته الراوية لتعيد صياغة ماضيها وطهر أنوثتها في مرثية بلاغية استلهمت أبجدياتها من هوامش الصوت الذكوري السائد.

والحكايات هنا ليست كحكايا شهرزاد، فشهريارنا مات، وعائشة ستظل تهذي بحبه، وبحب أسره وقيده. حكايات عائشة لا تخلو من الطرائف والمفاجآت أو الحكايات التي عايشناها طوال 235 ليلة أو صفحة وعلى رأسها مفاجآت راغب

سلام والشحاذ، وراغب سلام والصحفي، وراغب سلام العاشق ومكائد سلافة وحكايات كشف السرقة والسارقين الفلبينين في بيت سالم، وتداعيات حيلة السيد عبدالقادر لتزويج ابنته حسناء على سالم، وتعرف راجيه الذكية على المجرم ومن ثم اكتشاف المتفجرات في بيت حمزة، ومشاهدات عدنان في الصومال.. الخ. إنه مسلسل من القصص والمفاجآت لا تنتهي إلا بانتهاء الرواية وعودتنا من حيث بدأنا لحمزة محمولاً إلى الداخل «في خشوع وسط الدموع» (203)، كما تتذكره عائشة.

وبالإضافة إلى ما قد يبدو لي محاكاةً للإرث الأدبي المتمثل في المتن الحكائي لقصص ألف ليلة وليلة، وولاء للخطاب الذكوري المتغلغل في ثنايا تلك الحكايات، يتجلى لنا ملمح آخر من ملامح هذا الولاء ألا وهو تبني الكاتبة لنفس الصور النمطية التي ابتدعها خيال الرجل والتي تحفل بها النصوص الذكورية في جميع المجتمعات، والمتوارثة كجزء من التقليد الأدبي السائد Literary Convention. فصورة المرأة في «آدم.. يا سيدي» تراوح بين صورة المرأة الملاك المغرقة في المثالية والتي تنضوي تحتها أيقونة الأنثى الطاهرة، المخلصة، الضحية البريئة، وصورة المرأة الشريرة أو رمز الشر، وتندرج تحتها امرأة الغواية، الأنثى اللعوب، الساحرة، الكائدة، المتمردة، وكلها نماذج صادفناها في «آدم.. يا سيدي». فعائشة الشخصية الرئيسية هي الأنثى الأنموذج، وهي الملاك الحاني، وهي الوفية المخلصة المتجردة من كل هنات الجسد، فهي الأرملة العذراء التي ترفض الارتباط بعد حمزة، وسعاد أخت حمزة هي نموذج لأيقونة الأنثى البريئة، «هذه الحبيبة كانت كالنسمة الطيبة، ناعمة ندية، تجر السعادة في ذيل ثوبها» (الرواية ص 136)، وهي المرأة الصبور التي كانت «ضحية مؤامرة» اغتيل فيها مستقبلها، ولكن رغم «مرارة الخديعة»، بعد اكتشافها حقيقة مرض زوجها أبو المهند، وعدم «احتمال قلبه بعد شهر فقط من زفافها»، إلا أنها ترضى بالواقع وتستسلم للمصير، وتجاهد من أجل بعدها «الاحتفاظ به» (الرواية ص 141)، بل وبعد سبع وعشرين سنة، نجدها تخاطب عائشة قائلة: «لقد كان زوجي وكان حبيبي، ولا أدري كيف يمكن أن أعيد صياغة أيامي بدونه» (الرواية

ص 141). وعلى الطرف الآخر في أقصى اليسار تتمحور صورة المرأة الشر أو الشريرة، ونجدها في شخصية سلافة في الفصل الرابع والتي تجسد أيقونة الأنثى اللعوب، رمز الغواية المحدق بالرجل البريء عدنان، وشخصية العمة بهيجة التي تجسد الأنثى الساحرة The Witch التي «لم تكن لتتورع عن ممارسة السحر وغيره من الموبقات للاحتفاظ بهند إلى جوارها لتؤنسها في وحدتها بعد وفاة زوجها» (الرواية ص 66)، وصورة المرأة الكايدة Cunning Woman والتي تمثلها أيضاً سلافة في الفصل الثامن حينما تنصب كميناً لعدنان بوضع طفلها من زوجها الأول فوق سيارته لتتهمه بعدها «باختطاف الطفل ظناً منه أنه والده ويجبرها على الطلاق من زوجها والعودة إليه» (الرواية ص 171). وكذلك نموذج شخصية نبيلة التي أشعلت النار في طرف ثوبها لتتهم زوجها بمحاولة قتلها: «لأني أردت أن أردي زوجي في مصيبة تدخله السجن ظلماً» (الرواية ص 94). كما تندرج تحت صورة المرأة الشر أيقونة الأم القاسية والمزواجة والتي تمثلها سعدية أخت حمزة. أما أيقونة الأنثى المتمردة فقد تراءت لنا في شخصية لبنى، ابنة سعدية، وهند أخت عائشة واللتان ثابتا إلى رشدهما على يد عائشة وجلسات فك السحر والمس، فتم قمع هذا التمرد وعودة الأمور كما يجب أن تكون كعودة هند إلى أمها وعودة لبنى إلى أحمد هاشم ولكن كزوجة. إذاً فتكرار وتبني هذه الصور والأيقونات المتطرفة كما تعكسها دائماً المرأة ما هي إلا صورة من صور ولاء الخطاب الأنثوي، وهي نماذج لم نر مثلها حتى في شخصية إسماعيل والذي رغم تشدده وغلظته أبت عائشة إلا أن تتغلغل إلى عمق نفسيته وأبعادها وتلتمس له الأعذار لتصوره في النهاية شهماً نبيلاً بل ومثل حمزة، أو كما ورد على لسان رانية «مثل أبي يا عماه، تماماً مثل أبي» (الرواية ص 191).

وبعد فهذا ليس نقداً ولكن جس لنبض لغة الأنثى في النص. ويحمد للكاتبة انغماسها في الهم المحلي والذي تفوقت فيه على كثيرات من الكاتبات السعوديات واللاتي لجأن إلى «التغريب» للخروج من المأزق. فالرواية بوجه عام تقارب ما يعرف برواية «القضية الاجتماعية»، والتي خاضها وهابها كثير من الكتاب الرجال في بلادنا.

وأخيراً احكِ يا عائشة .. احكِ .. فحكاياتك تحتمل كل الوجوه، ولن يغضب آدم.. ولكن الرسائل الصامتة في أناتك وشمائل رضاك ستتفهمها بنات جنسك .. حتماً فهمناها.

المداخـــلات

* الدكتورة لمياء باعشن:

أثني علي ورقة الدكتورة فاطمة، وبالفعل كانت لديها نظرة جميلة. نص آدم يا سيدي نص واقعي تتمثل واقعيته في قربه من البيئة المحلية وارتباطه بالواقع الاجتماعي ونقله لأحداث يختص بها المكان الذي تقطنه الكاتبة. وربما يتميز نص آدم يا سيدي بواقعيته، لكن هذه الواقعية يشوبها أمران أولهما: المثالية التي نستشفها في موقعين، في شخصية البطلة التي أحسن الله خلقها، الوفية لذكرى زوجها، والتي ترفض الزواج بعده. وكذلك في الخطاب الوعظي الذي يجري علي لسانها والذي يحث بشكل مباشر علي الأمانة والصدق وتقديس الأمومة وكفالة الأيتام وغير ذلك من القيّم والآداب والفضائل، ومهمة الأدب عند أمل شطا هي التأديب. والأمر الثاني الذي ينتقص من واقعية النص هو اعتماده علي عامل الصدفة. فالصدفة تدفع بهند إلى المسجد ليقرأ عليها الشيخ، والصدفة رمت براغب في طريق عدنان ليكتشف أنه شحاذ، والصدفة أجلست راغب إلى جواره في الطائرة ليكتشف حقيقته، والصدفة جمعته بهند ليتزوجها، وبالصدفة اكتشفت المجوهرات المسروقة في سقف السيارة، وبالصدفة تذكرت رانيا وهي طفلة وهكذا.

مشكلة هذا النص في رأيي تكمن أيضاً في تصنيفه كرواية وهو يفتقر إلى أهم عناصر الرواية أي (التوتر السردي)، وهذه مشكلة البنية الفنية للنص. فأطراف

النص وشخوصه لا تتطور تباعاً لتشكل حبكة ما. هذا النص متسلسل ينفرد كل فصل فيه بورطة وينتهي بحلها. فتّدخل العم إسماعيل بخطبة البطلة، ثم مطالبته بحق الوصاية ينتهي بموقف القاضي في الفصل الأول. إدمان الأخ ينتهي بموته في الفصل الثاني. المس الذي تعاني منه هند ينتهي بقراءة الشيخ في الفصل الثالث. تورط عدنان مع فتاة الهاتف ينتهي بتدخل العم في الفصل الرابع، الاشتباه براغب... وهكذا... ويخدم هذا النفس السردي المتقطع الهاجس الأساسي لهذا النص، وهو تزويج الشباب. ففي كل فصل يتم زواج شاب من شابة، البطلة وحمزة، سالم وحسناء، راجية والمهند، عدنان وهيفاء، أحمد هاشم ولبنى، وأخيراً هند وراغب. كل هذه الزيجات تتم على أسس مثالية أيضاً، ويتم مقارنتها بأمثلة زواج فاشلة كزواج نبيل المأساوي وزواج سلافة المادي.

أما إسهام النص في الخطاب النسوي المحلي فجدير بالانتباه، لأنه نص مراوغ بمعنى أنه يظهر غير الذي يخفي. فبطلته امرأة مات عنها زوجها وتركها وحيدة لتواجه سلسلة من المعاناة يتصدى لها عادة الرجل الحامي بدءاً من خزان الماء، ومروراً بالسائق أماندو وانتهاء بالمحكمة والشرطة والسجن، كلها مواقف ما كان لها أن تتعرض لها، وأماكن ما كان لها أن تطأها لولا غياب الرجل)، لقد خلا العرين يا حمزة) تردد البطلة هذه الكلمات التي تدل على ضرورة وجود الرجل في حياة الأنثى ومدى اتكالها عليه في قضاء أبسط أمور حياتها.

لكن على الرغم من أن لسان البطلة يؤكد اعتمادها على الرجل وينعى غيابه، إلا أن النص في مجمله يقدم لنا نموذجاً رائعاً لامرأة مستقلة تماماً، تتحمل مسئولية أسرتها وتقوم بمهام حياتها العملية والمنزلية على أكمل وجه. امرأة لسانها يقول (عندما فقدتك يا حمزة غدوت كفيفة)، ولسانها حالها يقول آدم يا سيدي كبلتني أوامرك وتشددك وصرامتك، ولكنني لست عاجزة. آدم يا سيدي أنظر إلى كل هذا النجاح الذي أحرزته دون وجودك. شكراً لكم.

* الأستاذ عبدالمؤمن القين:

في الحقيقة أن الباحث في الأدب النسائي يجد أول تساؤل يواجهه، هو لماذا اختارت المرأة السعودية (الرواية) دون الفنون الأخرى؟ تجيب على هذا التساؤل الدكتورة خيرية السقاف في محاضرة لها بعنوان (دلالات المكان في النص الروائي عند الروائية في المملكة العربية السعودية) ألقتها في أبو ظبي في الملتقى السنوي في عام 1999، حيث تذهب إلى أن السبب في ذلك يعود أولاً إلى الرغبة في الخروج من ثوب المرأة المستكينة التي تخضع لسلطة الرجل إلى المرأة القادرة على اتخاذ قرارها الشخصي (على الأقل فيما يتعلق بحياتها الخاصة)، وهذا نجده متوفراً في رواية آدم يا سيدي.

السبب الثاني هو الخيال الذي يحقق الرضا الذاتي حتى ولو كان ذلك عن طريق الفن. فالذي لا تستطيعه في حياتها تعمل عليه فيما تكتب. يتضح ذلك التدفق الخيالي الذي يملأ فضاء المكان لديها في كل الروايات التي وجدت فيها المرأة نفسها. وفي الحقيقة رواية آدم يا سيدي تشبه من وجهة نظري المذكرات الخاصة. لأن كل فصل تصدرته لوحة بلاغية جمالية أما باقي اللغة فلي تحفظ كبير عليه خاصة الأخطاء النحوية.

* الدكتورة إيمان تونسي:

سوف أركز حديثي حول شخصية (عائشة). فعلى مدى 235 صفحة من بداية الرواية حتى نهايتها لاتزال تنبت أحاسيس عائشة بنبرة الولاء والاحتماء في كنف الرجل (وأي رجل هذا) إنه الرجل الفقيد، الرجل الغائب. إلى حد أنها تسرف في تفسير القيود التي كانت تضيق بها ذرعاً. تسترت عائشة على عيوب الزوج الذي كان عقبة، وأحياناً تشير إليه أنها قسوة علي سبيل (اذكروا محاسن موتاكم)، فهو دائماً بالنسبة لعائشة مثالاً للاحتواء والحماية ودرء المخاوف، لانزال نسمع عائشة

تردد بين الحين والآخر لومها لنفسها على التقصير في حق الزوج وتسميته بالعصيان. أليس من حق الكائن الحي أو من حق عائشة المعلمة والمشرفة الاجتماعية أن تختلف مع الآخر، وأن تغير من نفسها بالتعليم والعمل وتغير من حولها في شكل قسوة الرجل حتى تحقق الانسجام مع بيئتها وأسرتها ومجتمعها. فبالرغم من الواقعية التي تميزت بها الرواية في الحكايات المتتالية من ناحية الوحدة بعد وفاة الزوج، وطمع الحمو في الزواج منها، وحق الوصاية على الأبناء، والمخدرات بأنواعها، وتحديد المهر، والمس والسحر والشعوذة، وجماعات تحفيظ القرآن، والفتاة المتزنة، والفتاة اللعوب والتسول... إلخ. إلا أن هذه الواقعية تخفت في شخصية عائشة، لقد استطاعت عائشة حل جميع مشاكلها والوصول إلى بر الأمان. فرأيي هنا ليت عائشة كانت من بنات عصرنا حتى يتولد لديها اليقين بعد مكابدة الأحزان والقناعة كما تقول إحداهن (أي واحدة من حملة نون النسوة) إن الحزن لا يفارقنا أن لم نفارقه، وليس بودنا أن نخلعه عن قلوبنا وأجسادنا ونلقي به بعيداً تماماً كما نفعل بالثوب. لكنها ارتضت (عائشة) لنفسها تلك التبعية للفقيد، وكأنها تعلل في ذكراها له الواحة التي تفيء إليها لتعطيها الإحساس بالأمن والاتزان.

* الأستاذ كامل صالح:

كالعادة لي ملاحظات على النص. إذا لاحظتم أن الروايات التي قرأناها في ملتقى جماعة حوار إلى حد الآن (البراءة المفقودة، وغداً سيكون الخميس، وآدم.. يا سيدي) نلاحظ أن الرجل مهمش مثل قتل الأب في رواية غداً سيكون الخميس وتهميش الرجل في رواية البراءة المفقودة، ووصولاً إلى قتل الزوج في رواية آدم.. يا سيدي. الرواية تقوم على الخطاب مع ميت (يعني هذا يمثل محور الرواية)، منولوج داخلي، وديالوج ظاهري. فالسؤال هنا هو استحالة الخطاب الحواري البناء بين الرجل والمرأة، حيث المرأة دائماً تنظر إلى الرجل بأنه المستبد، بأنه آدم الذي لا يمكن إقامة حوار بنّاء معه. تأملوا معي هذه التعبيرات في الرواية: «الرجال ناكرو الجميل في صفحة 26 من الرواية، الرجال لا يبكون، لا يحزنون». الجزء الحي

من الزوج هو الابن وليست البنت في الصفحة (18). هناك دائماً زوج سلطته تتماهى مع إخوته القساة. الذي أراه أن الرواية تحمل خطاباً ضد الرجل، وليس ضد المرأة.

* الدكتورة رابعة الخطيب:

أرى في هذه الرواية نقلة نوعية كبيرة من الروايتين اللتين تم نقاشهما (غداً سيكون الخميس والبراءة المفقودة). أعتقد أنها تعكس تطوراً في مسيرة الرواية النسائية السعودية، فقد جاءت رواية آدم.. يا سيدي ممتعة من الطراز الذي يمكن وصفه بالقراءة الباعثة على الاسترخاء. فليس بها حبكة معقدة ولا ترحل عميقاً لأي قضية بعينها، ولكنها حكاية بسيطة تحوي سرداً لأحداث عديدة ودراما عائلية من النوع الذي يطرح في المسلسلات التلفزيونية. تعكس الرواية نظرة رومانسية مثالية للعلاقة الزوجية التي تنتهي مع بداية القصة، تصارع عائشة الحياة بعد وفاة زوجها حمزة الذي كان سنداً لها، ودرعاً واقياً من مصاعب الحياة، ولعل مهارة الروائية تكمن في طريقة عرضها لهذه الأحداث. فالرواية تبدأ في الوسط عند وفاة الزوج، وهو الحدث المحوري الذي يغير حياة عائشة، ومن هذه النقطة هناك استرجاع للماضي ووصولاً إلى المستقبل. ربما طريقة العرض الشيقة هذه هي من أهم سمات هذه الرواية البسيطة. إلا أن الرواية ليست مجرد سرد لأحداث فهي تحوي رسائل موجهة للمرأة (على وجه الخصوص). فالمرأة يجب أن تحصل علي شهادة جامعية لأنها قد تعينها يوماً في الحصول علي عمل يدر عليها دخلاً، خصوصاً في حال فقدانها لمعيلها. علي الزوجة أن تهتم دائماً بزوجها وبيتها وهندامها كما أن هنالك شجباً لبعض السلوكيات الخاطئة. ما يميز هذه الرواية عما سبق من روايات مقروءة في ملتقى جماعة حوار هو البيئة المحلية التي تدور فيها الأحداث. فهي تعكس طريقة حياة مجتمع في طريقها إلى الزوال أو التغيير إلى حد كبير. فالهاتف الوحيد بالمنزل الذي يمكّن عائشة من مراقبة المحادثات الهاتفية لأبنائها أصبح غير ذي أهمية الآن بعد أن أصبح لكل ابن وابنة هواتفهم الخاصة، فالسيطرة والمراقبة على الأبناء

أصبحت من الصعوبة مما كان. بطلة هذه الرواية على عكس بطلتي رواية غداً سيكون الخميس ورواية البراءة المفقودة، قانعة بدورها التقليدي كزوجة وأم. فهي مستكينة هانئة بهذا الدور ولا تتمرد عليه، فهي ترى في الرجل الحماية والسند، ولكنها تثبت أنها تستطيع أن تعتمد على ذاتها وتعول أسرتها عندما تفقد زوجها، وإن كانت لا تستطيع الاستغناء عن مساندة الرجال من العائلة.

في صفحة 52 في نهاية الفصل الثاني تكتب الروائية في سياق وصفها لحب المرأة لزوجها: (حواء المخلوقة من ضلع آدم)، تؤكد بذلك أحد المفاهيم الخاطئة التي تساهم في تعزيز النظرة الدونية للمرأة في ثقافتنا، حيث إن الدين الإسلامي ساوى بين الرجل والمرأة في كل شيء، وحتى في قصة بدء الخليقة، حيث خلق من نفس واحدة وليس هناك درجة عليا ودرجة دنيا في خلقهما. أما قصة خلق حواء من ضلع آدم التي نتبناها هي من الأفكار الدخيلة علي ثقافتنا والتي ليست من جوهر الدين الإسلامي ولذا يجب تفنيدها وعزلها.

* الأستاذ سحمي الهاجري:

أولاً، لا أخفي سعادتي بوجود الكاتبة أمل شطا شخصياً بحضورها الذي يمثل إضافة للشيء الكثير على مناقشة روايتها، وبالتالي اسمحوا لي أن أتقمص دور المدافع عن الرواية حتى لو أغضبت هذا الأستاذ علي الشدوي. دائماً نقع في مسألة البحث عما ليس موجوداً في العمل. وهذا يعمينا عن البحث عما هو موجود في العمل. أولاً أنا لا أخفي إعجابي بورقة الدكتورة فاطمة إلياس، فهي بحث علمي رصين، ممتع، كاشف، وإن كان يعيبه كثرة الاقتباسات وطغيان التفاصيل في مواقع كثيرة، حيث أثر على تماسك الورقة من ناحية كشف الخطاب.

ثانياً، هي مسألة ذهابها إلى سيطرة خطاب الوعي الذكوري مع أن خطاب الوعي الذكوري الذي استخدمته الكاتبة (طبعاً خطابات الوعي الذكورية ليست شراً كلها)، فهي طرقت الجانب الإيجابي المتمثل في علاقة المودة والرحمة بين عائشة

وحمزة – حياً أو ميتاً – وهذه العاطفة هي من أقوى العواطف الإنسانية الإيجابية الخلاقة والحاضنة للحياة. أنا أعتقد أن التقنية التي استخدمتها الكاتبة هي تقنية (مجموعة من القصص القصيرة) ينتظمها خطاب روائي، وأعتقد أنها قد وفقت في هذا، لأن هذا يفسر تساؤل الدكتورة لمياء باعشن عن مسألة عدم وجود التطور السردي، والدكتورة رابعة الخطيب عندما قالت لا يوجد حبكة، هي اختارت هذه التقنية وأنا أعتقد أنها قد وفقت فيها، مجموعة من القصص القصيرة ينتظمها خيط واحد، تريد أن تقول إن الحياة رواية طويلة، ولكنها في الوقت نفسه مجموعة من المشاغل والقصص القصيرة التي نحاول أن نتخطاها من أجل أن نعيش حياتنا، ولكننا نكتشف في الآخر أن هذه هي حياتنا ذاتها. أنا أعتقد أن السؤال المحوري في الرواية، هو السؤال الذي ورد على لسان الطفلة وهي تقول: متى يأتي يوم القيامة؟ هذا هو سؤال الرواية المحوري. حل هذه المشاغل الصغيرة في الحياة هو يوم القيامة. نقطة أخرى قالتها الدكتورة فاطمة وهي معرفتها المسبقة بالنهايات. وأنا أختلف معها تماماً. فلم تتضح معرفتها بالنهايات إلا في صفحة 153 عندما قالت "وبودي أن رانية تدخل رحاب السعادة من أوسع أبوابها، غير أن كلمة (ولكن) هذه هي التي تشير إلى الاستشراف والتوقع. في حين لم تستخدمها في المقاطع الأولى. وهذا دليل أن البطلة مع كثرة القصص القصيرة أصبح لديها خبرة وحنكة بالحياة منحتها القدرة على التوقع. فأنا سأوافق الدكتورة فاطمة إلياس لو أن توقعها أو معرفتها بالنهايات جاءت في المقاطع الأولى من الرواية. هذه الرواية تثبت الكلام الذي سبق أن قلناه أن الأدب النسائي له خصوصية معينة، فأي رجل يمكن أن ينجز شخصية الأرملة بكل هذا العمق وبكل هذه المشاعر. غير أن المرأة بخطابها أقرب من نبض الحياة على الواقع، في حين أن خطاب الرجل يحاول تجاوز الواقع.

أما المصادفات التي تكلمت عنها الدكتورة لمياء باعشن فهي جزء من نسيج الحياة، نعم الحياة يوجد بها مصادفات فعلاً، مثل المشاغل والقصص القصيرة. أختم فأقول إننا قد حصلنا من هذه الرواية على شخصيتين أصيلتين في مسيرة

الرواية السعودية، وهي شخصية الأرملة عائشة وشخصية إسماعيل التي لم ينتبه لها أحد، فشخصية إسماعيل من الشخصيات الحية تماماً، شخصية من أهل البلد الحقيقيين في صلابتهم، في قوتهم، وفي غيرتهم، ثم نكتشف أن معدنهم أصيل.

* الأستاذة إيمان الصبحي:

حين أنهيت قراءة الورقة الأخيرة من رواية «آدم.. يا سيدي»، سألت نفسي، هل ما انتهيت من قراءته الآن هو رواية أمارس عليها قراءة ثقافية أو أدبية؟ إنني أرى أن ما انتهيت من قراءته لا يمكن وصفه برواية، بل هو أقرب إلى مذكرات أو يوميات امرأة أرملة، فالكاتبة توصف بصورة سردية ما تقوم به في يومها العادي، ثم تلجأ بعد ذلك إلى ورقتها وتملأها بما حدث لها في يومها متخذة من الخلفية الرجولية لزوجها مستمعاً لهذا البوح، فاعتمدت الكاتبة علي أسلوب السرد الواقعي متكئةً في ذلك علي العرض والتوثيق. وهو أسلوب يوهم بواقعية الكتابة وموضوعيتها، ونحن إذ نعلم أن الحقيقة الروائية تختلف عن الحقيقة الواقعية، فالرواية هي اللاواقع، هي اللاحقيقة. وهذا لا يعني أن الرواية ضد الواقع والحقيقة، ولكن الرواية هي انعتاق من الواقع. فالروائي حين يحس بالإرهاق من الواقع يلجأ إلى الفن ليتحرر من كل قيوده فهو هروب من الحضور إلى الغياب ومن العقل إلى الخيال. فالكاتبة لم تكن لها القدرة علي بلورة عملها الأدبي بمعزل عن عالمها الخاص، وخاصة حين لا يكون العمل سيرة، فالنص به ضيق في رؤيته، خانق جداً للقارئ حيث هو محصور في محيط العائلة ومشاكلها. فكل ما وجدت شخصية جديدة في النص وأنا أقرأ أفرح وأقول لعلها تفتح من خلال هذه الشخصية نوافذ خارجية نبحر خلالها، ولكن يخيب ظني بمجرد ما تدخل هذه الشخصية في قوقعة الكاتبة فتجعل هذه الشخصية إما زوجاً لابنتها أو أختها. إن كان الحدث في الرواية مستهلكاً لأرملة تستطيع أن تربي أولادها وتعبر بهم في دفة الحياة بنجاح، إلا أن الكاتبة لم تهدف من خلال النص للمتعة الأدبية، فبدلاً من ذلك كانت تهدف إلى غايات تربوية اجتماعية إصلاحية. فالنص عبارة عن خطاب إصلاحي. فالعائلة جميعها تتميز بالصلاح والخير، فابنها

يلتحق بهيئة الإغاثة، وابنتها في تحفيظ القرآن، وحتى العم القاسي وزوج الأخت الشحاذ لم ترض الكاتبة أن تخرجه من دائرة الفضيلة. فالعم ما لبث أن تغّير بين لحظة وضحاها وزوج الأخت ظهر الأمر أنه أسيء الظن به. فالعمل في رأيي هو مذكرات أرملة وليست رواية.

• الأستاذ أشرف سالم:

أولاً نشكر القاصة ونشكر القارئة.. أود أن أوضح هنا في بداية مداخلتي أن آدم هنا في الرواية ليس مجرد رجل، ولكنه أيضاً فوق ذلك فهو ضابط شرطة تأكيداً وإمعاناً في تركيز الذكورة والسلطة. انطلقت في قراءتي ما أنطلق منه الأستاذ كامل صالح والدكتورة رابعة الخطيب بالمقارنة مع القراءات السابقة للروايتين (البراءة المفقودة وغداً يكون الخميس)، والحقيقة لدينا إيجابيات.. أول إيجابية أن الحمد لله طائرتنا حطت أخيراً في مطار سعودي، الأمر الثاني أننا وجدنا الآن بعض فنون السرد للوجوه التي كانت غائبة (كما ذكر الأستاذ كامل)، وجدنا المنولوج والديالوج اللذين غابا كثيراً عن كثير من فصول رواية البراءة المفقودة لهند باغفار. إذا نظرنا إلى أوجه الشبه والاختلاف نجد في رواية غداً سيكون الخميس لهدى الرشيد نفس الفكرة، أي أدلجة الإبداع أو توظيف الأدب لخدمة الفكرة الموجودة، بمعنى أن هدى الرشيد أرادت أن تكتب مقالاً أو كتاباً عن تحرير المرأة ثم رأت أن هذا لن يقبل منها فحولته إلى رواية، وأيضاً الكاتبة أمل شطا أرادت أن تعطي محاضرة أو خطبة أو مقالاً في الإرشاد الاجتماعي والإصلاح والكلام عن مشاكل الإدمان والخدم الأجانب والعلاقات الهاتفية بين المراهقين وغيرهم، فصاغتها في صورة قصة (فهذه هي أوجه الشبه)، ولكن هناك أيضاً إيجابيات أكثر في القصة التي بين أيدينا. أيضاً تشترك آدم.. يا سيدي مع البراءة المفقودة مع الفارق الكبير من الناحية الفنية وغيرها في مسألة أننا أمام ما يشبه مسلسلات الدراما التي يسمونها المنفصلة المتصلة من خلال مجموعة شخصيات، ولكن تمر بهم في كل حلقة مجموعة أحداث وهذه مناسبة للقضايا الاجتماعية الكوميدية، وغيرها كما نراه في التلفزيون، ولكن هذا ذكرني

حقيقة بالسؤال – وهو – متى سنحصل على رواية ذات نفس طويل كما كنا نقرأ في بدايات قراءاتنا لمحمد عبدالحليم عبد الله أو إحسان عبدالقدوس أو أمين يوسف غراب وغيرهم من الروائيين.

مازالت إشكالية الفكر الميلودرامي (الطيب والشرير). فالطيب عندنا طيب جداً والشرير عندنا شرير جداً، كأننا مجتمعات من الملائكة والشياطين، وهذا غير موجود. أيضاً ظهرت بعض المبالغات غير المنطقية – دعك من مسألة الصدف – مثلاً: القدرات الخارقة لسالم، وحسناء في كشف المخادعين كسلافة، والمجرمين كالخدم وهذا مجرد نموذج. هناك مواقف وعبارات كانت بسيطة إلى حد السذاجة مثل مكالمة سلافة لوداع عدنان، يعني هي مخادعة وجدت شخصاً أفضل منه أو أغنى منه فقررت أن تخدعه، ثم تتصل به. بالإضافة إلى ذلك أثناء الاتصال تذكر له اسم الرجل الجديد الذي هو خاله في الحياة.

أنا شعرت بما شعرت به إحدى الأخوات في المداخلات بالبساطة في القصة، ولكن البساطة هنا أوصلتنا إلى مرحلة السلاسة والانسياب فقط، ولكننا لم نجد عبقرية البساطة.. عبقرية البساطة التي أقصدها هي تلك التي نجدها عندما نقرأ لنزار قباني، عندما نستمع إلى فيروز والرحبانة.

* الأستاذة حليمة مظفر:

بداية أرحب بالكاتبة أمل شطا كونها حاضرة معنا وتشهد هذه القراءات. أجد الرواية إجمالاً نص يتدفق بالأحاسيس الإنسانية، حيث استطاعت الكاتبة أن تثير الحزن بذكاء شديد من خلال توظيف الذكريات النفسية لدى القارئ نفسه. ففي موت حمزة، في لحظة دفنه، تنهال صور الحزن بعفوية شديدة. وهو ما جعل القارئ ينغمس في هذه الأحداث وهو دلالة على حسن توظيف الكاتبة للمواقف الإنسانية.

اسم البطلة عائشة اسم عتيق وتقليدي وينم عن شخصية بسيطة ومتواضعة، وأتصور أنها متصالحة مع القارئ من أول وهلة. أنا أتصور أن الكاتبة أمل شطا ركزت على أن تكون هذه الرواية في سياق الأدب الإسلامي، لذلك لاحظ الجميع تكرار كلمة (مسلمون) في سياق عبارات مختلفة. وتختم روايتها بقولها (الحمد لله الذي جعلنا مسلمين). أجد أن في الرواية نزعة مثالية مفرطة، حيث لم تلامس الواقع. فالشر سرعان ما تتغلب عليه عائشة، متصالحة جداً مع نفسها. أخيراً، أرى أن العمل أقرب للقصة الطويلة منه إلى الرواية. فليس هناك عمق زمني في الرواية يسمح لها بتطوير حيوات شخوص العمل، كما أن حضور المكان في سياق الأحداث محدود.

*** الأستاذ احمد العدواني:**

هذه أول مرة تتاح لي المشاركة في ملتقى جماعة حوار. لعل أولى الملاحظات التي يجب أن تؤخذ هي أسباب تتمثل في علاقة العنوان بالعمل الأدبي. فالعنوان هو آخر ما يكتبه المؤلف وأول ما يقرأه المتلقي ومعنى ذلك أن المؤلف يكتبه بوعي تام ويحمله قصدية معينة، وعنوان هذه الرواية يتكون من اسمين (آدم يا سيدي) وحرف نداء للبعيد، وحين محاولة ربط ذلك بالعمل فإنه يمكننا أن نحلل العنوان علي مستويين، الأول من خلال العلاقة الخاصة للبطلة، فقطبي العمل يتمثلان في عائشة وحمزة. (عائشة) بطلة للرواية وتحمل دلالة حضور يضاف إلى حال زوجها، اسم فاعل من الفعل عاش، والثاني (حمزة) متوفى، لكنه يشكل مصدر القوة الخفية للبطلة ويبدو تألقها به من خلال محاولتها استبقاءه حاضراً بجعله المخاطب في الرواية.

لقد مثل العنوان تركيزاً لفكرة العمل وإحياء للغائب من خلال اسمي آدم وسيدي بما تحمله دلالة الاسم عموماً من ثبات وعدم اقتران بالزمن. فقرار العنوان وثباته هو قرار حمزة في نفس البطلة، كذلك فإن استخدام ذات النداء للبعيد (يا) ووضع النقاط الفاصلة بين الاسمين يعكس إحساساً بالفقد بلا شك. وفي المستوى

الثاني نجد أن الرواية بشكل عام تنتظمها فكرة العلاقة بين الجنسين على مستويات عدة، لذلك جاء آدم ليحمل دلالة الجنس بشكل عام، كما جاء الوصف (سيدي) أو (سييدي، باللهجة المحكية) ليحمل النظرة التصالحية لتلك العلاقة من قبل الأنثى، ولعل ذلك ينسجم مع تلك المقدمة التي اختارت كتبها الرجل. إلى أي مدى يمكن أن نربط العمل بالإهداء، ففكرة الموت وفقد الحبيب كانت العمود الفقري للرواية والإهداء في هذا العمل كان إلى غائبة عن هذه الدنيا. فهل يمكن أن يكون إحساس الكاتبة الواقعي دافعاً وراء اختيارها تلك الفكرة للرواية؟ بين ثنائية آدم الجنس التي تصدرت عنوان الرواية وفكرة الموت التي كانت محوراً للعمل نجد أن جميع الشخصيات التي تتوفى لتغادر عالم الرواية هي من الذكور، فهناك حمزة الزوج، وسلمان الأخ، وزوج سعاد، وزوج سلافة وزوج العاملة الأرملة، والفتى الذي دهسه عدنان، فإلى أي مدى يمكن أن نربط ذلك بالعنوان وبفكرة العمل. أيضاً نجحت المؤلفة في صناعة استهلال جيد يشد القارئ من خلال اختيارها لموقف وجداني مثير تمثل في وفاة الزوج، غير أن الأهم من ذلك مدى وفاء الاستهلال لدوره في العمل بعد ذلك فما من شيء يحدث بعده (أي بعد الاستهلال في النص) إلا وله نواة في الاستهلال وهو ما نجده في هذه الرواية حيث كانت وفاة الزوج هي المحرك الفاعل في جميع فصول الرواية من خلال خلق حالة اجتماعية ونفسية تعيشها البطلة ومغايرة لما كان يمكن أن يحدث في وجود الزوج. كما نجد بين جمل الاستهلال ما يعطي إشارات إلى ذلك الموقف التصالحي بين البطلة والحياة والمجتمع في بقية فصول الرواية، ومن ذلك (اذكري الله يا ابنتي) (إنا لله وإنا إليه راجعون) المتكررة في أكثر من موضع. مما يؤخذ علي هذه الرواية عدم احتفائها بعنصر المكان في أي مشهد من مشاهدها. نحن بالتأكيد لا نحفل بالمكان الخارجي، بل يعنينا المكان الذي يكونه النص في نفسه، والذي هو بناء داخلي بحت يرتبط وجوده بالكلمات والتعبير. فمكونات المكان وعناصره تلعب دوراً مهماً في توجيه النظر بما يتناسب مع الأحداث والشخصيات والأفكار ونوع الخطاب. كما أن المكان يمكن أن يشير بصفة ضمنية غير مباشرة بما سيحدث في بقية النص، لكن هذه الرواية أغفلت المكان الذي يتناسب معه الوصف واهتمت في المقابل بالزمن المرتبط بالحدث وهو ما نجده في الرواية التقليدية عامة، في حين أن

الروايات الجديدة تقوم علي تأسيس المكان ووضعه في مركز الاهتمام وتعتمد في سبيل ذلك علي الوصف. أيضاً كان السرد في هذه الرواية من الداخل (علي لسان البطلة). فتابعنا الأحداث من خلال وجهة نظرها وطريقة معايشتها للأحداث وبذلك كان الراوي داخلاً ضمن ما يسمى (بالراوي البؤري). فكل ما يدور في الرواية يمر عبر هذا الراوي، وهو لا يرى ولا يسمع ولا يعلم في الغالب إلا بمقدار ما تعلمه وتراه وما تسمعه الشخصيات. ومن ثم فقد غلبت على هذه الرواية الرؤية الأحادية للأحداث، فكانت وجهة النظر الواحدة. وسيطر على الرواية (الاتجاه المثالي التربوي). ولعل هذا في حد ذاته ليس عيباً في العمل، فثنائية المتعة والمنفعة كانت وستبقى ما بقي للأدب قراء. غير أن الخطر يكمن في مدى تأثير الاهتمام بتلك القيمة على بقية عناصر العمل الأدبي.

يلاحظ على هذه الرواية إهمال التحولات النفسية للشخصيات ولبنية الأفكار داخلها فبطلة الرواية ظهرت بشكل ناضج بالرغم من أن طريقة السرد للأحداث قد تفاوتت بين اللاحقة والسابقة (أي إلى الإمام وإلى الخلف) أو (إلى الخلف وإلى الأمام). وكذلك الحال مع جميع شخصيات العمل، ويبدو أن إهمال التحليل والاستبطان كان نتيجة لاهتمام المؤلفة بحشد الأحداث. أيضاً أدى الاهتمام بالأحداث إلى توليد القصص داخل القصة الأساسية فمعظم فصول الرواية تحمل فكرة معينة وتناقش موضوعاً ما، ويمكن من خلال مقدمات الفصول معرفة الفكرة المحورية لكل فصل. ولعل ذلك يؤكد ما ذكر سابقاً من اهتمام المؤلفة بمناقشة أكثر من قضية اجتماعية وطغيان النظرة الواقعية والمثالية في التعامل مع تلك المشكلات ويمكن أن نلحظ ذلك في كون البطلة قد اختارت مهنة التوجيه والإرشاد دون غيرها من المهن. تسعى هذه الرواية طبعاً إلى إبراز الخطاب الأنثوي الإيجابي الذي تظهر فيه قادرة على مواجهة الحياة والقيام بدورها حتى في غياب الرجل.

في الفصل التاسع نجد عبارة يا سيدي التي اشتملها العنوان ترد لأول مرة (آه يا حمزة، آه يا سيدي وحبيبي) وبعدها بسطرين: «كنت آدم، وكنت إلى جوارك أنثي متوّجة»، من خلال عودتها للحديث عن حياتها ومشاعرها تجاه زوجها حمزة،

وبعد ذلك مباشرة تتحدث عن عدنان بعد أن تخرج وانتهى من دراسته واكتملت رجولته. فهل يمكن اعتبار هذا الفصل التاسع ولادة حقيقية لآدم جديد؟ ذلك الذي سيحمل عن حواء عناء وأعباء المسؤولية. أخيراً إذا كانت الكاتبة تختار للتقديم في كل فصل نصاً محورياً من داخل ذلك الفصل، فإنها قد اختارت للفصل الأخير التقديم بآخر عبارتين في ذلك الفصل العاشر، وهي آخر عبارتين أيضاً في الرواية (الحمد لله ألف مرة، الحمد لله الذي جعلنا مسلمين) والتي يمكن اعتبارها إحكاماً لدائرة التولد الحكائي في الرواية. كما تمثل هذه النهاية خلاصة للرواية وعودة إلى نقطة البدء مع إعطاء عبرة عامة عن الحياة.

* الأستاذة سهام القحطاني:

لا شك أن قراءة الرواية قراءة فنية هو أمر ليس باليسير، وأعتقد أننا ألفنا في قراءتنا النقدية أن نتجاوز دوماً التحليل التقني لفنيات الجنس الأدبي، ولعل لذلك جملة من الأسباب منها غياب الناقد المتخصص والسيطرة السلطوية للانطباع الذاتي، هذا حسب ما أرى. النقطة الثانية وهي أن الدكتور حسن النعمي يقول إنه لا يوجد فرق في العنوان بين آدم.. يا سيدي، وآدم يا سيدي (بلهجة الحجاز المحكية) مع أن الدكتورة أمل مصممة على يا سيدي وهي محقة في ذلك فالفرق بين آدم يا سيدي (بلهجة الحجاز المحكية)، هنا إحالة إلى الرمز أو المدلول الشعبي للرجل، ولكن يا سيدي هنا إحالة الرجل إلى الرمز الأنثروبولجي أو التاريخي وشتان بين الأمرين. النقطة الأخيرة في رواية آدم يا سيدي أن يا سيدي إحالة الرجل إلى رمز التاريخ (الرجل التاريخي)، بمعنى الرجل الكامل أو رجل المثالية. وهذا ما قصدت إليه الدكتورة أمل في الرواية.

أريد أيضاً أن أتطرق إلى التصوير النفسي، فهو من التقنيات التقليدية في الرواية السعودية خصوصاً، والرواية العربية عموماً. نلاحظ أن التصوير الفني منذ رواية (التوأمان) ولازال من التقنيات المحببة إلى الكتاب، ولا أعتقد أنهم قد

استطاعوا أن يحطموا هذه التقليدية. أنا أعلم أن الوصف يعتبر من تقنيات السرد، ولكن يظل هناك فرق بين الوصف وبين السرد وأكيد الجميع يعلم الفرق بينهما. أيضاً كان تطرقي إلى (لماذا لم يتطور السرد؟)، لم يتطور السرد لأنه اعتمد على الوصف، والوصف هو تفكيك للحالة المحدثة، وليس تحريكاً للعمل. ولذلك نجد أن الشخصيات أو أحداث الرواية غلب عليها الوصف.

* الأستاذ صبري رسول:

خدعت بتعليق الدكتور محمد عبده يماني في مقدمة الرواية. قلت نعم لقد بدأنا بإدراج نصوص قوية في حوارنا، ولكن خاب ظني فجاء النص باهتاً، ولا يحتمل إلا تأويلاً واحداً ومباشراً. أطلقت الكاتبة أحكاماً قيمية لشخوص الرواية، ولم تترك للقارئ أن يكتشف تلك الصفات في الشخصيات بنفسه. وبالتالي فرضت خطابها الاجتماعي والفني على المتلقي والذي تميز (الخطاب) بنزعة تصنيفية، فساد، مخدرات، كذب، خداع... إلخ، في مقابل الطيبة والصدق وحب الخير. وتتمكن تلك المرأة (عائشة) من قيادة الأسرة بنجاح وتوصل الأسرة إلى بر النجاح في الدراسة والزواج وغير ذلك.

أريد أن أرد على الأستاذ الهاجري (فهو طرف مدافع ونحن طرف معارض) فأقول لقد استخدمت الكاتبة تقنية سردية باردة وباهتة، ولولا وجود جمل متناثرة على لسان عائشة في مخاطبة حمزة (كنت، عملت، فعلت) لقلت إنها أوراق من سيرة الذاتية لن تنتهي. ويمكن إكمالها بتفاصيل عن أولادها وأحفادها. ملاحظة أخرى، وهي أن الأفكار في الرواية عبارة عن فصول متعددة عن السيرة الذاتية للأسرة السعودية، حوادث كثيرة جداً صيغت بفنية قريبة من السيرة الذاتية – سيرة أسرة تواجه الحياة بعد موت الرجل وكيف قادت الأنثى السفينة إلى النجاح. (هنا بالنسبة للدكتورة فاطمة) شهريار حياً شغل حيزاً كبيراً في حياة المرأة، وشهريار ميتاً أخذ

حيزاً أكبر في حياتها وهل للأنثى خطاب دون ذلك رغم إيماني بحقها في الحياة كما للرجل.

* الأستاذة سلوى أبو مدين:

لقد استطاعت الكاتبة توظيف الشخصيات بصورة تلقائية، كما تابعت الأحداث ضمن إطار البيئة والمجتمع بكل سلبياته وإيجابياته، حتى أنك تلمح نوازع الشر تكاد تتغلب على الخير، كما فعلت العمة مع هند عندما استطاعت إقصاءها عن والدتها بممارسة السحر وغيره من المحرمات لا لشيء، ولكن ربما لنزعة الأنانية في ذاتها. وكذلك نلمح إسماعيل وهو في الرواية العم الذي حاول بشتى الوسائل أن يكون وصياً على عائشة وأولادها حتى يصل به الأمر أن يرفع دعوى ضدها. وأخيراً استسلم بعد أن صدر الحكم القاضي لصالحها. كل هذه الجوانب التي بدت جلية في مجتمعنا، وقد صورتها من خلال رؤية واضحة المعالم. فنوازع الخير والشر تكمن في نفوس البشر جميعاً، ولكن لا بد للخير أن ينتصر وإن طال الزمن. لقد سخرت الكاتبة أدواتها في تنمية الحدث دون تنميق، كما شحذت حواس القارئ ليعايش ذلك كله من خلال متابعة السلسلة الدرامية.

إن رواية آدم يا سيدي تقف بنا على حدود الصمت بأسلوب سلس أكدت فيه مصداقية الموقف ببراعة الكاتبة فتنقلنا من حدث إلى آخر دون أن يحدث خلل أو اضطراب في تسلسلها إلى أن انتهى بها وبنا المطاف. غير أن الكاتبة أغرقت البطلة عائشة بالمثالية الزائدة التي تأبى الارتباط بعد زوجها، وأخلصت له مدى الحياة. لقد أفنت حياتها في خدمة الجميع دون أن يكون لها نصيب في ذلك. لقد ركزت الكاتبة علي القيم والأخلاق وهي رسالة الكاتبة إلى القارئ وهذا لا يعاب عليها من حيث هي رسالة إنسانية، وإنما يعيبها فقط صفة المباشرة التي تسقيها للقارئ من خلال الأحداث المتسارعة.

* الدكتور أبو بكر باقادر:

أنا أري فعلاً أن تشبث الكاتبة أمل شطا بأن الرواية تقرأ بطريقة تبدو فيها صوت اللهجة أكثر من صرفية اللغة الفصحى (آدم يا سيدي إلى آدم يا سيدي، بلهجة الحجاز المحكية) هو أمر يحتاج إلى تأمل. ربما أننا لا نستخدم الإشارات بالضبط، ولكنني أعتقد أننا لو قلنا آدم يا سيدي، بلهجة الحجاز المحكية) معناه أن هنالك إقراراً بالبطريركية إزاء المرأة. طبعاً نحن نحاول في واقع الأمر في كثير من النصوص (بصراحة لقد مللنا من النقد العربي المدرسي)، أن نقرأها قراءة مفتوحة على مرجعيات كثيرة. وكل ما كان النص مستفزاً للقارئ (حتى لو كان سيئاً فنياً)، بحيث تدفع القارئ إلى تعليق أشياء تبعث في النص قيمة أكبر. وفي نظري، فإن رؤية الدكتورة فاطمة إلياس محقة من حيث إن مفتاح النظر إلى هذا النص لا يمكن إلا أن يكون نسوياً. ولا بد أن ندفع بهذا الأمر قليلاً ونسأل في دائرة ثقافتنا، هل للمرأة وجود دون وجود الرجل؟ وكيف يمكن أن تتسنى الحياة لمن لا وجود للرجل في حياتها؟ فاختيار الأرملة كان اختياراً موفقاً جداً للإجابة على هذا السؤال الوجودي. يعني هل للمرأة وجود في ثقافتنا من دون رجل؟

في واقع الأمر ذكرت ذلك الدكتورة لمياء، ولكن كنت أتمنى أن تقف عند النقطة التي قالتها وأن لا ينتهي بها المطاف إلى ما ذهبت إليه. أنا أعتقد فعلاً أن موت حمزة هو موت للبطريركية، وهو حياة لحواء، بمعنى أن الدراسات السيكولوجية، وهنا أود أن أشير إلى دراستين أنجزتا في السعودية؛ واحدة منها صدرت في السبعينات أجرتها ثريا التركي في مدينة جدة، حيث أوضحت بأن المرأة في الطبقة الوسطى المتعلمة لا تستطيع أن تخترق وتحقق ذاتها إلا بتقبلها للإيديولوجية القائمة وعكسها لصالحها، بمعنى أنها تتبني كل مظاهر ما يقال (وهذا ما كانت تكرره الأستاذة سلوى أبو مدين)، يعني أن هناك مسلمات ترى المرأة بأنه لابد أن تتماشى معها. ولا تسأل ولكنها إيديولوجيا تخترق. الأرملة باسم أنها ولية، وباسم أنه ليس لها راع وكذا تفعل كل الأشياء. وهذا ما قالته الرواية بطريقة أو بأخرى.

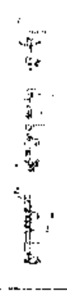
أيضاً صادق العريبي في خطاب لها حول دراسة لمجموعة سعوديات انتهى بها الحال إلى أن تقول بأن المحافظة والليبرالية تنتهي في واقع الأمر بنقض الخطاب الشعري النسوي (شعرية الخطاب النسوي) بالسعودية بالإشارة إلى أمر يعكس ما كنا نتوقع، الناس يتوقعون بأن الخطاب النسوي يشير إلى الأسطورة الصينية (أيها الملك إنك لا ترتدي رداءك) الأسطورة المشهورة. قالت (لا). يعني أن عمل المرأة السعودية بسبب البطريركية الشديدة في أنها كيف تولد شخصية صاحب المرقعات (الأراجوز أو الأكروبات)، كيف يمكنها أن تقول نعم أنا أوافق على ما يعطيه لي الشرع. أحياناً النص له منطق التأكيد على إسلامية الموضوع في وضع المرأة (تُزدرى) فيه بشكل يجعله جزءاً من التقليد هو يعني أن يكون جزءاً من الخدعة. توضح دراسة صادق العريبي من حيث أن المرأة تستقوي بضعفها. حقيقة أريد أن أوضح أن دراسة صادق العريبي مناسبة جداً كمدخل للنظر إلى رواية أمل شطا.

أنا أريد أن أقول إن الصدفة هي أمر مهم جداً، وهناك موضوع آخر تتعرض له الرواية وهو التعميم. هناك مقولة مشهورة لأحد علماء الاجتماع: «كلما زادت الرقابة في المجتمع كلما انعكس ذلك في بنية الإبداعات». المجتمع الذي يكون (حراً) يتناول الأشياء بتفاصيل وأشياء يومية وسأضرب أمثلة: لأنك تستطيع أن تسائل المسكوت عنه والمقبول، أما في المجتمعات ذات البنى المغلقة (ودعونا نعترف أن مجتمعاتنا معظمها مجتمعات ذات بنى مغلقة، هناك أشياء لا يمكن أن تناقشها)، فكيف يتخلص مبدع حتى يمرر فكرة يجعل الأمور كما لو أنها جاءت صدفة، وهو بالتالي يحرر نفسه من مساءلة الثابت واليومي والمعاش. ويراه بشكل كما لو كان فطرياً لأنه يصعب الحديث عنه – لن يقبل – وفي الوقت نفسه أيضاً أنت تعمم فلا تخصص بحيث ينتفي كونها تجربة شخصية. وعلى هذا الصعيد نتكلم عن سيَر ذاتية، ولكنها حقيقة سير ذاتية مسطحة لأنها سير ذاتية الأمة؛ بمعنى كل واحد يصبح نموذجاً يقتدى به سواء في الكفاح أو غيره، بمعنى أن السمة هي نفسها. هذا يجعلنا نتساءل: هل لدينا إمكانية أن نطرح الأسئلة؟ الأنثى هي الأقدر لأنها هي المكبلة.

الإيديولوجيا والتبريرات التي تقدمها هي من أجل تخليص ذاتها. يعني أنت عندما تكون فقيراً ورئيس العمل ظالم وكذا، لكنك محتاج للمال ستقول «والله إنه رجل طيب حتى لو كان يضرب، حتى لو كان كذا، لابد أن تمرر خطابك تبريرياً يورط المدير ولا يدينك. فإذا أراد أن يشتمك تبادره بأن تقول له والله أنت أطيب واحد، وأنت أحسن واحد). فلكم أن تفكروا كيف تكون حالة هذا الكائن المهمش الذي هو المرأة. وهذا يعيدنا إلى الروايات العالمية التي تناولت هذه القضية. أريد أن أضرب أمثلة سريعة: عندما ينظر المرء في رواية ستاندال (الأحمر والأسود)، وكيف بأن هذا الأخ القسيس البسيط أُعطي من العائلة التي رعته كل شيء لكنه تمكن من تحويل القضية ضدهم – إنكم أنتم حقيقة لا تكرمونني، ولكن تؤكدون شيء قائم.

النقطة الثالثة الأساسية فهي رواية لروبرت موزل والتي تعتبر من الروايات العالمية الكبيرة (رجل بلا صفات) وهي تتحدث عما يسمى (بالحالة الأخرى) (INCEST)، أخ يحب أخته. يعني هذه العلاقة إلى أين تنمو؟ وما هي حدودها، وكيف يمكن أن تخترق كل القواسم التي تمنع؟ أنا أعتقد أن الكاتبة أمل شطا ليست هي الوحيدة التي تستخدم الصدفة. والصدفة في الرواية العربية كثيرة جداً لأنه لا تستطيع أن تعالج أو أن تسأل عن الأسئلة الأساسية، بل إن كثيراً من الأسئلة هو تحديد لكثير من القضايا التي تواجه المرأة بحيث لو استطاعت مواجهتها وتعديل مساوئها لتحولت إلى كينونة ثقافية يحترمها الرجل. ولهذا نرجو أن نقرأ الرواية على أساس أنها (آدم يا سيدي).

• الدكتورة أميرة كشغري:



أحاول أن أجيب إجابة مختصرة على عدة تساؤلات أثيرت أو أثارها الإخوة والأخوات وخاصة الأستاذة سهام في مداخلتها. يبدو لي أن افتقار الرواية لمقومات العمل الروائي كجنس أدبي بشكل عام يرجع إلى أن الرواية دخلت إلى العالم العربي من الباب الإصلاحي (باب الإصلاح الاجتماعي) وليس من الباب الفني،

ولذلك فـإن الملاحظات التي وردت سـواء في قـراءة النص الليلة أو في القـراءات السابقة للأعمال، لاحظنا افتقار العمل الروائي إلى مقومات النص الروائي. ولذلك أعتقد أن نقض الرواية من الجانب التقني قد لا يكون مثرياً وقد لا نجد ما نوده، فنبحث عن ما لا نجده في الرواية. أقترح أن تقرأ الرواية من الجانب الاجتماعي وهو الجانب الذي دخلت به إلى العالم العربي. فالكاتب أو الكاتبة يحاول أن يصور جانباً اجتماعياً في حياته، ويحاول أحياناً أن يعطي ذلك الجانب المنظور الإصلاحي، كيف نتحول، كيف نطور من هذا الجانب أو السلوك الاجتماعي أو الظاهرة الاجتماعية؟

كذلك أقترح أن تكون قراءة النص كخطاب اجتماعي من منظور إيديولوجي، وهذه هي النظرة الجديدة أو النظرة الحديثة في قراءات دراسات النص الأدبي من المنظور اللغوي خاصة ما قام به علماء لغة اجتماعيين مثل (فاولر) وهو مشهور بقراءاته للأدب كلغة، الأدب كمنظور أو كتصوير أيديولوجي تاريخي لحقبة معينة. أعتقد أن قراءة آدم يا سيدي كنص من منظور توثيقي لتاريخية وإيديولوجية لزمان ومكان معينين قد يكون ثرياً جداً وقد يعطينا تفاصيل قيّمة وتوثيق لعادات اجتماعية كانت سائدة وتيارات فكرية أيضاً كانت مهيمنة في تلك الفترة، ومواقف نفسية للعديد من الشخصيات، وليس للشخصية الأساسية كشخصية عائشة. فمن منا لم ير أو لم يعش مع مثل الشخصيات. في قراءتي لهذه الرواية وجدت أنها في داخل محيطي وأسرتي، هناك عائشة وهناك حمزة وهناك إسماعيل... إلى آخره. فهذه الرواية ثرية تفيد في قراءة أو في توثيق حقبة تاريخية معينة. كذلك أجد أن النقد اللغوي التطبيقي، وهذا ما أود أن أطبقه، ولو أنه يصعب أحياناً تطبيق هذا المنظور على العمل الروائي العربي، أجد أنه يجب أن يتركز حول لغة التأليف السردي أو التأليف الروائي ابتداء من الكلمة، الكلمة استخدمت بوصفها إشارة عند الكاتبة، والعبارة أيضاً استخدمت بوصفها تركيب، والعمل كله بوصف بناء يكشف في النهاية عن حقيقة خفية يعيشها الناس، هذه الحقيقة قد يعيشها الناس ولكن لا تصل إلى إدراكهم، فأعتقد أن طرحنا لهذه الجوانب والنظر إلى النص من هذا الجانب قد يكون مثرياً جداً فسوف نري أن إيديولوجية النص الأدبي أو العمل الأدبي سواء

الظاهرة أو الباطنة تتكشف وتبدو لنا واضحة (هناك كثير من الأمثلة لا أود أن أعيدها لأنها قد قيلت كثيراً في التعليقات). فالخطاب الروائي في آدم يا سيدي قائم علي الأبعاد الأخلاقية والمسلمات لكن ضمن نطاق محدود وقد يكون محدوداً بالزمان والمكان الذي كتبت فيه الرواية أو ضمن إطار السياق الاجتماعي الذي كتبت فيه فهو فريد ويجب أن ننظر إليه من هذا المنظور وليس من الجانب النقدي لأن النقد التقني أو النقد الأدبي قد يكون النقد الاجتماعي أو النقد الثقافي أكثر إثراءً.

• الأستاذ حسين المكتبي:

ينهض المتن الروائي في رواية آدم .. يا سيدي على مجموعة بنيات حكائية تنتظم ضمن أنساق متقاربة وتفضي إلى بعضها البعض لتنصهر في بوتقة الاجتماعي الثقافي، حتى الموقف الإسلامي يرتبط بشيء من المعقولية خدمة لصالح الاجتماع الثقافي والنقدي. إن تفكيك الخطاب الروائي إلى أنساق معرفية ونشر ذلك المحمول إلى أفكار لا يخل بالخطاب الروائي لرواية آدم.. يا سيدي كمنجز تعبيري شفوي متداول بين الناس قبل أن يكون في حيز الكتابة. هذا التفكيك يقودك إلى عدد أو كم هائل من الصور الاجتماعية التي حاولت الرواية الاقتراب منها أو معالجتها. إلا أن ثمة مشكلة تتشكل داخل الوعي نتيجة للإدراك الخارجي، إلى درجة الكاتبة أيضاً لم تعالج كثيراً من القضايا من خلال المعالجة الثقافية بل عالجتها سردياً لتنهي الفصل. التفكيك يقدم لنا ثنائيات، ثنائية الخير والشر، ثنائية الصدق والكذب، الحياة والموت، الرجل والمرأة، العادات والتقاليد والاعتقادات الدينية.

إن البحث عن النموذج لا بد له من إيديولوجية تسوّق لهذا الأنموذج. وأعتقد أن الخطاب الروائي الذي بين أيدينا قدم كل عناصر المروي لديه من شخصيات وحوار ليعزز هذه الإيديولوجية المثالية الإسلامية في مرجعيتها. ولو تساءلنا مع الشكلانيين الروس عن أدبية النص أي ما هو الذي يجعل النص أدباً روائياً لوجدنا أن اللغة بأنساقها المختلفة تحمل جزءاً لا بأس به، إضافة إلى طريقة روي المحكي

وهو عن طريق الضمير المخاطب. أنا أبرر لهذه المثالية لأننا بدأنا نفقد النموذج الذي نحتذي به. أنا أنتصر لما دعاه البعض أن المثالية زائدة وأنا أبشر بأن الغرب الآن بدأ بمشروع ما يسمى (عودة الفلسفة الطوباوية). والسؤال بعد التفكيك، كيف نلملم هذا المشهد الاجتماعي الواسع، هذه الهندسة لكل المشكلات، لقد ذكرت كل المشكلات، والصور تقريباً مع تقديم رؤية ذات (ذاتية) تتفق مع روح الإسلام.

الجواب يتمثل في العودة إلي المجتمع وقراءة ما حولنا ولنقارن بين ما نقرأه وما نراه. فالراوية أرادت أن تقول كل شيء. فهل نجحت؟ تبقى الإجابة مفتوحة للمستقبل. أريد فقط أن أقول إضافة إلى ما قالته القارئة الدكتورة فاطمة إلياس عندما تطرقت إلى علاقة التناص بين المحكي شهرزاد من ناحية الاستمرار والإطالة على أنه وعي، أقول لك إنه من التشكيل الثقافي للمرأة أو نابع من طبيعة المرأة، بدليل أن امرأة دخلت موسوعة غينتس للأرقام القياسية بحديثها ثلاثة أيام متوالية على الهاتف مع زوجها (آدم) الذي نفترضه أنه هو الذي تحدث ربما خمس أو ست دقائق. كان الحديث ثلاثة أيام وهو يستمع فقط. وثمة سؤال: لماذا أغفلت خصوصيات المكان؟ هل يقودنا المكان إلى عتبات مقدسة نخشى أن نطأها بأقدامنا. وسؤال أرجو من الكاتبة أمل شطا أن تجاوبني عليه، كيف تعرّفين الرواية وما هو دور الرواية برأيك؟ وأرجو أن نقول بعد كلامك قطعت أمل شطا قول كل خطيب.

* الأستاذ علي المالكي:

عندما أمسكت الرواية لأول مرة وقرأت مقدمتها ترددت عن إكمالها لسببين: أولاً، اعتقادي أن العمل الأدبي ليس بحاجة لأي صفة أكاديمية حتى يغري بالقراءة، فيكفيني أن أعرف أن أمل شطا هي كاتبة سعودية، وليس مهماً أن أعرف أنها دكتورة لأن من شأن مثل هذا الأمر أن يؤثر على عملية التلقي الطبيعية عبر تأثيرها على أفق المتلقي أثناء تلقيه النص.

أما الأمر الثاني فهي المقدمة الجميلة التي سطرها الدكتور محمد عبده يماني،

إلا أنني أعتقد أنها لم تكن في مكانها المناسب لأن القارئ لن يستمتع بالنص، ولن يستطيع أن يكتشف ذاته من خلال النص وهو يجد أمامه مقدمة تحاول أن تفسر له النص أو جزءاً منه قبل قراءته، لأن من شأن ذلك أن يفرض على القارئ مستوى معيناً من التلقي ومن الرؤية خلال القراءة. أما أن يسعى إلى الموافقة على ما جاء في تلك المقدمة وإما أن يسعى إلى معارضتها، وفي كلتا الحالتين يفقد القارئ ذاتيته وذوقه الخاص به، والذي لا توجهه أي سلطة خارجية. وهذا ما لمسته ولو بشكل بسيط في قراءة الدكتورة فاطمة إلياس. ولكنني عدت للقراءة، وكم أحسست بالندم الشديد لمجرد محاولتي عدم قراءتها. إن الرواية تقوم على أسلوب المنولوج الداخلي الذي يتحاور مع الغائب أو بالأصح (المفقود). ففي الوقت نفسه تشعرك كذلك بتداخل الأزمنة، ما بين الماضي والحاضر بأسلوب تشويقي جميل وبلغة غاية في السلاسة والجمال. والرواية من خلال اعتمادها على هذا الأسلوب تهدف إلى البوح والتنفيس والتعرض إلى جدلية الرجل والمرأة بموضوعية جيدة وذلك من خلال نسيانها المستمر للرجل المثال النموذج، وذلك عبر مقابلته ببعض النماذج السيئة في سلوكها وذلك من خلال مراعاتها لزاوية الرؤية، فما يمكن أن يكون من زاوية ما هماً وتكديراً قد يكون من زاوية أخرى حباً وعطفاً وحناناً. ومن ذلك رؤية عائشة لحمزة قبل الموت ورؤيتها له بعد الموت. ومن جهة أخرى، فالرواية تتعرض لبعض المشكلات الاجتماعية والنفسية وتعالجها بأسلوب أدبي راقٍ يعتمد في أساسه الفكري على التصور الإسلامي الصحيح للحياة وللناس.

إن الرواية في نظري عمل فني يستحق الإشادة ويكفيني فخراً أنه اعتمد في بنائه الفكري على ذلك التصور الإسلامي الراقي والجميل للحياة والكون في وقت هربت فيه الكثير من الأعمال العربية وهي تحاول تقليد ذلك التشتت الفكري في الأعمال الغربية، ويكفي العمل فخراً أيضاً أنه أحيا تلك الخصوصية التي تتميز بها أمتنا ومجتمعنا في وقت تنكر لهما الكثير من أبنائهما. وفي النهاية لا يسعني إلا أن أتوجه بالشكر الجزيل إلى اللجنة القائمة على جماعة حوار لأنها أتاحت لنا التعرف

على مثل هذه الأعمال الراقية في مضمونها ولمثل هذه الروائية المبدعة التي استطاعت أن توظف فكراً وأخلاقاً إسلامية داخل عمل فني مبدع.

* الأستاذ عبده خال:

شكراً للكاتبة أمل شطا على حضورها. كنت أبحث عنك منذ زمن بعيد، فقد قرأت رواية (غداً أنسى) وأنا لم أكتب حرفاً بعد، ليس هذا لأنني صغير وأنت كبيرة، فأنت كبيرة مقاماً، لكنني أذكر أنني عندما كنت في المرحلة الجامعية وقعت في يدي رواية (غداً أنسى)، شاركت الدكتور يوسف العارف البكاء، لكنه كان بكاء صادقاً تفاعلاً مع تلك الرواية.

والآن عندما قرأت آدم .. يا سيدي اكتشفت كم يصيبنا التلوث من القراءات، كم يصيبنا التلوث من الانتقال من زمن إلى زمن، ومن افتتان بالكتابة بأشكالها المتجددة والركض خلف هذه الكتابة بأشكالها التجريبية والوصول إلى تقنيات السرد الحديث يجعلني أقف بين زمنين، زمن عندما تفاعلت مع (غداً أنسى) تفاعلاً فطرياً أو غير ملوث نقدياً، أو غير ملوث ومعني بالتجديدات، وغير معني بالتجريب، وغير معني بكثير من قضايا كتابة الرواية، وجدت أنني أقف موقفاً معارضاً وأسأل نفسي ما الذي دعاني في ذلك السن لأن أتفاعل وأبكي كما نبكي مع الأفلام العربية سابقاً.

لم أجد إلا أننا تلوثنا بمرئيات، أو اعتزلنا برؤى جديدة تغاير أو تحاول أن تبحث لها عن مكان في السرد الحديث، هذا أيضاً لا يعني أن هناك رواية نموذجية. فنحن جميعاً الذين نجلس هنا والسيدات اللاتي يجلسن في أماكنهن سوف نجد أنفسنا نقف أمام أعظم كتّاب العالم وسوف نقول هناك خطأ، هذا الخطأ الذي نبحث عنه هو محاولة انتصار الذات على ذات الكاتب.

كنت أتمنى أن يكون حديثي سابقاً على حديث الدكتور أبو بكر باقادر فهو دائماً يفتنني بما يقول فأسلم له ما يريد. أعود إلى تلوثنا القرائي أو نضجنا القرائي

أيضاً، وليس التلوث بمعني النقيصة، لكننا كلما قرأنا في أعمال إبداعية متقدمة جداً تشوقنا لأن نكون مقتربين من تلك الخطوات. فالفن عمل لا يرتهن كثيراً للأخلاقيات، ولا يرتهن كثيراً للإيديولوجية، فمتى ما كان الفن (مؤدلجاً) سقط الروائي أو سقط الكاتب في فخاخ الإيديولوجية وخطوطها التي تسنها. أوافق كثيراً على أن النص أدنى بكثير مما نطمح إليه ككتابة، وبه كثير من الفجوات التي استطعنا أن نمتلك أدوات قرائية بالتالي غيرت من ذائقتنا وحولت هذه الذائقة إلى السعي عن البحث عن النموذج، كما قلت ليس هناك نموذج فمهما كتب الكاتب سوف تظل (لو أو لكن).

سأنتقل إلى نقطة ثانية وهي سيطرة الرواية على الأحداث، ثمة علاقة كبيرة ما بين المكان وما بين الراوي، فالمكان له شخصية، وهي شخصية لابد أن نعترف بها وبسلطويتها على الراوي. فالراوي يمنحه من ذاته والمكان يمنحه أيضاً من ذاته، وبالتالي تصبح المسألة نوعاً من التجاذب، من يسيطر على من. وكما نعرف أن المكان لدينا هو مكان (مغلق) حوّل الراوي، أو سيطر عليه وجعله يبتعد عن (الحديث بالبوح أو الحديث المفتوح أو التواصل الأكثر انفتاحاً). وعندما يقول الأخ كامل صالح إن (الخطاب الميت) هو خطاب المكان وليس خطاب الشخوص، فالمكان تحول إلى مسيطر على الراوي، وبالتالي جعل الراوي مكبلاً بهذه السلطوية.

أيضاً أتصور أن إحدى مآزق النص أننا جميعاً لسنا من أبناء جدة فنحن من الوافدين على جدة، والوافد على المكان لا يمتلك خصوصية هذا المكان، وعمقه التاريخي والوجداني والحكائي واللهجوي، فأنا أعرف أو أدعي أنني قضيت في جدة واحداً وثلاثين عاماً، أعرف أن كلمة سيدي هي لفظة تفخيم نقولها لمن هو كبير أو للأخ الأكبر، فكلمة سيدي (بلهجة الحجاز المحكية) تأخذ عمقاً وجلالاً وهيبة قد تتوازى مع كلمة يا سيدي فهي أيضاً لها سلطويتها حتى وإن كانت للزوج فهي لها سلطويتها ولها دلالاتها.

هناك قارئ بعيد وقارئ قريب، فعندما يتعامل قارئ قريب مع نص كتب في بيئة معينة تتحول الفراغات أو الفجوات الموجودة داخل العمل إلى متسع كبير

للقارئ القريب الذي هو ملتزم بالمكان، فقط أن نذكر شارع قابل لأبناء جدة يكفيهم هذا الاسم لتنهال كل الذكريات والشوارع والناس وتاريخ المكان، تنهال أشياء كثيرة من قبل القارئ القريب. وهذا المفهوم يمنح راحة للراوي. بمعنى أن الراوي لا يحتاج إلى تفاصيل كثيرة لتقديم هذا المكان. بينما عندما أكتب عن شارع قابل نفسه لقارئ بعيد. فأنا أرسم المكان المجسد في مخيلتك أنت، وليس في مخيلة أبناء المكان. وأتصور أن هذه هي إحدى المشكلات التي أضعها أيضاً للحوار. سوف أضيف أيضاً سؤالين عن هذه الإشكالية. دائماً يثار أن النص السيئ هو الذي يمنحك الكتابة النقدية. أظن أن هذه المقولة هي فرصة أراد منها القارئ أو الناقد لأن ينقض العقد المبرم ما بين الكاتب والقارئ، بمعني أنني عندما أكتب قد تم اتفاق بيني وبينك أنني أنا الكاتب وأنت التابع، أنت تتبعني أينما أتجه، وعندما تجد النص الذي يشهي القارئ للحديث عنه هو نقض هذا العقد ومحاولتك إظهار مقدرتك وتفوقك على الراوي بحيث تقول له (ثمة خلل هنا).

نقطة أخيرة.. بما أنني أطبع خارج المملكة العربية السعودية ورواياتي كلها غائبة عني أثناء الطباعة، أفاجأ كثيراً بوجود أخطاء ووجدت لها حل أن أصرح به الآن بأن جماليات الكتابة (وربما يثور علي الأخ علي الشدوي) الكتابة وفق النحو ووفق الشكل الكتابي الصارم هو جمال نحوي، جماليات الكتابة بشكلها الذي تعودنا عليه هي جملة مفاهيم عن ضرورة ضبط الكتابة بهذا الشكل. بينما ونحن نقرأ الأعمال الإبداعية والروائية تحديداً هي جماليات الفن وجماليات الإبداع.

*** الدكتور عبدالله الغامدي:**

في هذه الرواية، تبدو الشخوص الرجالية الأخرى هي النقيض لحمزة، لأنها تريد أن تقول إن حمزة هو خاص بي أنا، أنا أتحاور معه بطريقتي الخاصة، أما إسماعيل والآخرون فكلهم أوغاد وجبت عليهم اللعنة، حتى سالم الذي يدعي المثالية فهو في نظرها ليس مثالياً لأنها في النهاية تضع لابنها الذي هو البطل القادم لحمزة

مرتبة أعلى حتى من سالم، بل إن سالم هو يضع نفسه في دور الماكر الذي يقوم بالمكائد ويفعل هذه الأشياء. أنا أعتقد أن خطاب الأنثى خطاب قاسٍ في حق الرجل في هذه الرواية وهو ما توقعته في حقيقة الرواية النسوية. بمعنى أن المرأة في الرواية، وليس المرأة في الواقع فهذه مسألة أخرى، مازالت معنية ببيان هيمنة الرجل وحرمان المرأة من حقها في الحياة. فالمرأة في الرواية مازالت تخاف من الرجل وتتربص به وتحاول أن تجد لنفسها حياة في غياب الرجل. فغياب حمزة هو غياب مقصود، ولكنه لم يغب لأن المعادلة مازالت موجودة صراع بين رجل وامرأة، بين ذكر وأنثى إلى ما شاء الله.

* الكاتبة أمل شطا:

بداية أحب أن أشكر الجميع، وأشعر بالامتنان فعلاً لكل من شارك في الحوار والمداخلات. شكراً لكم جميعاً على اهتمامكم بي وبالرواية. بالنسبة للعنوان (آدم يا سيدي)، أنا عندما كتبت (يا سيدي) لأن الرواية من أولها إلى آخرها كتبت باللغة العربية الفصحى، فلماذا نحن مصرون على نطقها باللهجة الحجازية المحكية؟! لماذا نقرؤها هكذا مع أن الرواية من أولها إلى آخرها باللغة العربية الفصحى؟

بالنسبة للأخطاء اللغوية (وأغلبكم قد علّق عليها)، وهذا يرجعنا أيضاً إلى آدم ولماذا ذلك؟ السبب أنه بالنسبة لزوجي فهو مشغول جداً فهو طبيب أما من ناحيتي فأنا كنت أسهر بالمطبعة حين يتم إعداد الكتاب لمراجعة الأخطاء وبالرغم من ذلك لا يصلني الكتاب حين إعداده – للطباعة – لو رأيتم روايتي غداً أنسى، ولا عاش قلبي – لو رأيتم كمية الأخطاء التي بها لتعجبتم وأصابكم الحزن. والغريب أن الناس تتهمني أنا بأنني التي كتبت هذه الأخطاء وأنا صراحة ليس لي أي ذنب فيها. وعندما طبعت رواية غداً أنسى رفضت المطبعة إعطائي نسخة لمراجعتها. والسبب بالطبع هو (آدم) وسلطوية آدم. وكذلك الحال مع رواية غداً أنسى.

*** الدكتورة فاطمة إلياس:**

بصراحة كانت كل مداخلة تجيب على المداخلة التي قبلها، ولذا لا أملك شيئاً للمداخلة. ولكن هناك كلمة أعجبتني وهي للأستاذ عبده خال وهي التعقيدات التي صاحبت الرواية. أيضاً أحسست بأن مسيرة الكاتبة في هذه الرواية تقهقرت فنياً في الرواية (وأنا أعتذر من الكاتبة حول التصريح بذلك). فرواية غداً أنسى (وهي سابقة الصدور على رواية آدم يا سيدي) كانت زاخرة بفنيات الإبداع السردي وهو ما لم أجده في هذه الرواية. بالإضافة إلى الإبداع الجمالي في الحوار والتكنيك الرائع وهو الشيء الذي افتقدته في هذه الرواية. ولا أدري قد يكون ذلك بسبب الإيديولوجية الموجهة والخطاب التقريري الذي كان الحس الكتابي منشغلاً به. ولكنني أحسست عند قراءة رواية غداً أنسى بتماسك أكثر وبجمال الشخصية (ديما). وأنني أتساءل.. لماذا هنالك فرق بين الروايتين واللتين هما لنفس الكاتبة؟

بالنسبة لمداخلة الأستاذة سهام هنالك فرق في الرؤية النقدية (approach) الذي تستخدمينه في النقد، الأداء الذي تستخدمينه. هل هي قراءة للناحية السيسيولوجية السيميائية، هل هي لقراءة الخطاب؟ قراءتي كانت منهجية محددة (وحتى أن الأستاذ سحمي الهاجري نعتها بالبحث العلمي)، وهي ليست بحثاً علمياً حيث كانت رؤية أكثر منها تحليلاً.

بالنسبة للأستاذ سحمي الهاجري فأنا أشكره، ولكن إشارة لقوله عن عائشة إنها (الراوي العليم) أنا قصدت في الإطار العام للرواية وهي تحكي لحمزة (المنولوج) وهي تحكي لحمزة الغائب، كانت تعلم بما حدث. بينما الأحداث نفسها القصة داخل القصة. هي فعلاً كانت تتوقع، ولم تكن تعرف وكانت تواجه مثلها مثل بقية الشخصيات، ولكن أنا أقصد في الإطار العام، وهي تتذكر وتسترجع كانت في الأساس تعرف وعالمة برغبة جميع الأطراف (أطراف الحبكات).

* * *

رواية "البراءة المفقودة"

هند باغفار

قراءة

عايض بن سعيد القرني



الدمية العرجاء
قراءة في رواية البراءة المفقودة

عايض بن سعيد القرني

(الحياة بحر كبير، وقسوتها على الناس أكبر. الحياة نهر عميق، وضيعتي فيها أعمق. عواصفها كثيرة، وأمواجها لا ترحم. ابتساماتها عذاب، وضحكتها لسعة سياط. في قربها عذاب، وفي ابتعادها رحمة. ذاك هو الخضم الذي تغرق بين طياته البشرية، ويندر أن نجد به شاطئًا للأمان. مصيرنا في يده كاللعبة في يد عفريت، يقفز بها حيث يشاء، فتارة يصور لنا الحياة فردوساً عطري الخمائل، وطوراً يجرد لنا الحقيقة في أثواب الخيال. ولكن ترى أي تفاؤل أحلم به وقد ضاقت الحياة بما رحبت، فالطريق طويل، وأشواك الغربة تكسو خطواته، والمستقبل أمامي مظلم حالك، أحلك من عيون الليل.. وزادي من الصبر بات ضئيلاً، وليس في جعبتي درع من الأمل أتقي ظلمة الأيام .. وظمأ الحنان بات يقطع أنفاسي .. والطريق طويل والغربة فيه أطول ، ويد العفريت مطبقة على اللعبة حتى توشك أن تحطمها (رواية البراءة المفقودة ص 61).

هذا المقطع الغارق في التشاؤم واليأس، وفلسفة الوجود أوردته الكاتبة في منتصف نصها، يدفع القارئ إلى التخمين أن فلسفة هذا النص، تسير وفق هذا المنطلق، فالترحل عبر زمان يمتد ثلاث سنوات عجاف، ومكان يمتد عبر تسع مدن متفرقة على شواطئ البحار وتخوم الصحراء، في سبيل البحث عن الحياة السعيدة. يسألها أبوها في آخر النص:

- إلى أين؟ أما كفاك تشرداً؟

- إلى الحياة، يا أبي. (رواية البراءة المفقودة ص 175).

وتظل غربة تركض بين هذه العواصف متسائلة :

(ترى هل يبتسم لي الحظ يوما بعد طول عبوس.. فأخلع رداء اليأس عني يوماً وأعلل نفسي بالأمل... ترى هل يقدر لي يوماً أن أكون كما كان غيري متفائلة، مسرورة، متجاهلة حقيقة واقعي...).

وتظل غربة تبحث عن طوق النجاة من مكان إلى مكان تمر عليها ثواني الزمن، وتكبو بها عثرات الحظ، وهي تردد بعد كل انتقال (ولكن تلك مشيئة الأقدار).

إذاً هي الأزمة النفسية والغربة التي تعانيها البطلة هي ما تسير أحداث وتفاصيل هذا النص في معالجتها. والسؤال هنا، هل وفقت الكاتبة في هذه المعالجة عبر نص روائي؟ لقد وقفت أمام هذا النص حائراً من حيث تصنيفه ابتداءً: هل أتعامل معه على أنه نص روائي؟ بمعنى هل توافرت فيه سمات وخصائص الرواية بوصفها جنساً أدبياً له شروطه الفنية المتعارف عليها، وإن امتدت وتشعبت، أم قصة طويلة، أم غير ذلك؟

في اعتقادي أن أنسب شكل يمكننا أن ننسب هذا النص إليه هو الفيلم السينمائي، أو المسلسل الدرامي، لاسيما إذا ما خدم بالموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية، ولمسات المخرج الحاذق. فطبيعته التي تتسارع فيها الأحداث

والمطاردات، وردود الفعل السريعة، وتنقل المشاهد عبر بوابات المدن المصرية، وخلال رحلات القطار، وكثرة الحوار الذي يكاد أن يكون النص مبنياً عليه، كل ذلك وأمور أخرى تجير العمل لأن يكون كذلك. لأن : «قيمة الرواية – على رأي لورنس وهو من منظري الرواية – تأتي في اللحظات الحية التي يتميز الإنسان فيها بالحياة، فإذا ما حاولنا استخدامها لتثبيت شيء ما، فإما أن نقضي على الرواية، وإما أن تقضي الرواية على هذه المحاولة». أعتقد أن الكاتبة حاولت أن تصنع ذلك فكانت النتيجة القضاء على الرواية. بمعنى أنها جعلت ديدنها أن تصل إلى فكرتها على حساب البناء الفني، ولأن (الشكل في الرواية مرتبط بالموضوع، فإذا بدا الشكل غير متكامل فإن معنى ذلك أن الموضوع لم يعبر عنه كما ينبغي) على رأي برسي لبوك. (فن الرواية في الأدب السعودي ص 19).

أصابتني الحيرة مرة أخرى من حيث المعالجة، فهل أتناول العمل من الجانب الفني، أو الواقعي، أو الفلسفي الفكري أو البنيوي التكويني، أو نقد الخطاب الروائي. لم أجد في الحقيقة مناصاً من أن أتوارى خلف كل ذلك، محاولاً تقديم شيء يتناسب مع تكوين النص.

في حدود مئة وتسع وأربعين صفحة تدور الأحداث في بنية حوارية تفتقد في غالبها للعنصر الجمالي، فالمعروف أن الحوارية هي قوام الجمالية، وأقصد بذلك تعدد الأصوات، ولكن ليس بالمفهوم الشائع، بل تتخطاه إلى ما يسمى بالتناص، كما يرى جيرار جينيت، ويعني ذلك تقاطع النصوص، وتوظيف تعبيرات من التراث، وأخرى حديثة، وتعبئة المقاطع الحوارية بجماليات اللغة وإيحاءاتها الفلسفية والمجازية، وتجلي ثقافة التّناص بأبعادها المعرفية المختلفة.

إن المتمعن في متن هذا النص سيتعب كثيراً في البحث عن خيط يؤدي به إلى الولوج في متن روائي يؤهله أن يتسق ضمن المحور الذي تتعاطاه، (رواية المرآة)، وأظنه سيصل أخيراً إلى عدم وجود شيء من ذلك. فعلى الرغم من تسيد تكنيك الحوار بوصفه أحد أبرز سمات العمل السردي إلاّ أنه يبدو في أغلبه

مبالغة لا يحتملها النص، واصطناع المواقف الحرجة التي تسير خارج الرواية من الناحية الفنية. والأمثلة كثيرة على تلك المواقف. فمثلاً في الفصل السابع عندما عادت إلى القاهرة بشخصية آمال بنت الدكتور عبدالرحمن كانت أغلب المواقف مبالغاً فيها، مثل تقمص شخصية آمال أمام زميلاتها بمجرد أن تصبغ شعرها وترتدي نظارة تغطي بعض وجهها، وتتعامل مع صديقاتها وزملائها على أنها آمال دون أن يحس بذلك أحد حتى إخوتها، يناديها أخوها مشتاق: أهلا يا آمال تفضلي. ويجلسان يتحدثان، ثم يشترك أخوها محمد في الحديث دون أن يتعرفا عليها، تعود إلى منزل الدكتور عبدالرحمن فيسألها:

هل عرفك أحد؟

- كلا - لا تخف يا أبي الجميع يظنون أنني آمال. (رواية البراءة المفقودة، ص 90-91).

موقف آخر، وهو الموقف الذي يجعل مدير الجامعة يبعث أحد المدرسين إلى قاعة المحاضرات لاستدعائها من أجل أن يطلب منها الاشتراك في إحدى المسرحيات، لكون آمال تجيد التمثيل وسبق لها المشاركة في الأعوام السابقة، فتضطرب وتكاد أن تكشف عن شخصيتها، فهي لا تعرف التمثيل كما تتقنه آمال، وتحت إصراره ترضى، ويستمر السرد، وعندما أصر مخرج المسرحية على صبغ شعرها بالأسود تنجلي شخصية غربة، وينكشف أمرها، مما يجعل القارئ يتساءل ما الداعي بالزج بمدير الجامعة في هذا الموقف، ولدى الكاتبة مندوحة أن تمرر فكرتها في بناء النص دون استحضار شخصية مدير الجامعة. ليس هناك تبرير سوى الارتباك التقني في كتابة النص الروائي.

ثم ماذا يضيف للنص مشهد يصف غربة بكيفية مفتعلة تبدو فيها في قوة أعتى الرجال لتنقذ غريقاً وابنه، والأمواج تتلاطم في رأس البر في مشهد درامي تدخل من خلاله إلى عمل جديد وشخصية جديدة صدفة نزيه معلمة بمدرسة الكاظمية. وتسير الأحداث على هذه الوتيرة في أغلب المشاهد في النص، ففي مرسى

مطروح تسير بها الأقدار على الشاطئ في مكان مهجور، وتسمع صوت استغاثة امرأة تضيع كلماتها في لهيب النيران المستعرة، فتلقي بنفسها إلى الداخل وتشق اللهيب لتنقذ امرأة وزوجها وتعالجهما. وتفاجأ بعد أن تقمصت شخصية تحمل اسم شكران جلال أن الرجل الذي ظلت تعالجه حتى تماثل للشفاء يعرفها ويعرف أباها وأنه صديق له، و يعرف كذلك تفاصيل قصتها من أخيها معاذ عندما قابله في المطار و الذي قطع له وعداً بأنه سيساعده على إثبات براءتها. في الوقت الذي نجد فيه أباها محمود عبدالعاطي، ضابط الأمن، مهمش الدور، فلا نكاد نجد له حضوراً إلا في الفصل الأول عندما خر ساجداً لله حامداً له ما قدر عليه من عظيم الامتحان، ثم يختفي حتى يظهر لنا في آخر النص يترجل من سيارته ويشهر المسدس في وجهها، معنفا لها ومتهما إياها بكلمات بذيئة: أيتها الوقحة، أنت مجرمة وكفى. اخرسي أيتها المجرمة، ولا يهمه في هذه اللحظات سوى سمعته:

– جعلت اسمي في السفح ولطخت سمعتي بالأوحال.

وبعد أن حطمها هذا الكلام مدت ذراعيها للضابط حسين ليضع القيد فيهما. أي دور لهذا الأب الذي يجهل براءة ابنته مخالفا لكل من حولها من أهلها؟ ألم يكن حريّ به أن يسعى في إثبات براءتها، وهو ضابط الأمن الذي تعامل مع قضايا جنائية مختلفة؟

لست أدري لما همشت الكاتبة دوره عبر النص، هل كان ذلك عن قصد فكري، لاسيما أنه عندما بدأ ظهوره كان ظهوراً سلبياً، كاد أن يقود ابنته إلى حبل المشنقة دون أي مبررات واضحة. على كل حال لم يكن هذا ما لمسته في توظيف الشخصيات، بل أكاد أجزم أن كل الحوار الذي كان يدور بينها وبقية الشخصيات كان يفتقد إلى ما يستفز القارئ ويجعله يلهث وراء الأحداث من حيث عمقه ورمزيته وجمالياته. كان حواراً عادياً جداً، مثل أي حوار يدور في الشارع بين شخصين، بل إني أزعم أن الشخصيات في هذا العمل لا تسلك سبيل التصور الطبيعي الذي تتسم به حقيقة الشخصية الروائية، ولكننا نفاجأ بمتغيرات جذرية ليس لها مسوغ سوى

رغبة الكاتبة. وأعتقد أن النص ترهل كثيراً بسبب هذه الحوارات، وبسبب الأحداث التي في أغلبها منبتة عن الحدث الرئيس. ومما يلفت الانتباه في هذا النص أنها تنتقل من مدينة إلى أخرى عبر القطار، وكأنها رحلة استجمام، والغريب في الأمر أنها عبر تلك التنقلات، بل وأثناء طلبها للعمل في مواقع مختلفة لم يسأل أحد عن إثبات هويتها، وهي المطاردة أمنياً، وصورها تملأ الصحف باستمرار، كل ذلك أضعف من تقنيات النص الفنية، ثم إذا ما توقفنا مع الشخصية المحورية (غربة) لتحليل شخصيتها من خلال النص، لا نكاد نجد لها سمات شخصية تجعلنا نكوّن فكرة حولها، ما عدا ما ذكرته الراوية على لسان صديقتها المقتولة (شهرزاد) في وصف جسدي، إذ تقول: (هي طويلة، ولونها خمري، وشعرها أسود ناعم طويل، وعيناها سوداوان شقيتان، وجسدها جميل، وقدها مياس ...). ونعرف أنها مازالت تدرس في الجامعة، ثم نكتشف أثناء النص أنها خبيرة في أمور كثيرة، فهي ممرضة، ومعلمة وتجيد صناعة الكراسي وأخصائية نفسية، وتجيد فن التمثيل، والسكرتارية وربما لو استمرت في رحلتها لاستكمال بقية المدن المصرية لاكتشفنا عشرات المهارات والمهن التي تتمتع بها البطلة. ولي أن أتصور، ماذا لو توقفت الكاتبة عند الفصل الثاني بعد زيارة حلوان، ثم قفزت إلى الفصل السادس ما الذي سيحدثه ذلك في بناء النص. لا أعتقد أنه سيصيب النص أدنى خلل. الذي أود أن أقوله أن ثلاثاً وخمسين صفحة تعد حشواً في الرواية بغية إطالتها، وكان بالإمكان لو امتلكت حرفية الكاتبة الروائية أن توظف شاعرية المكان ومكوناته فيما يخدم نصها دون هذا الترهل المطرد.

والغريب في الأمر أن تجدها تعمل في الأماكن العامة، وهي المطاردة. فتعمل سكرتيرة مطعم، وممرضة في مستشفى، ومعلمة في مدرسة، وعاملة في مصنع. وكأن الكاتبة غفلت عن حقيقة الشخصية ومآلها وهي تمارس هذه الأعمال أمام عيون الملأ حتى وإن حملت أسماء تتستر وراءها. ولنا أن نتساءل حول الأسماء التي تقمصتها البطلة عبر هذا النص. فهي غربة محمود عبد العاطي (اسمها الحقيقي في القاهرة، وهيفاء في حلوان، وتوبة نجيب في أسوان، وصدفة نزيه في رأس البر،

وفدوى في الإسماعيلية، وشكران جلال في مرسى مطروح، وآمال بنت الدكتور عبد الرحمن في القاهرة، وأمنية أحمد في أسيوط، وراوية عزت في دمنهور). يا ترى هل هذه الأسماء أتت عفو الخاطر، أم لها دلالات تحملها قصدتها الكاتبة، أعتقد أن الاسم الرئيس للبطلة يحمل دلالة يمكن أن تكون منسجمة مع العمل. فالغربة سمة واضحة في العمل؛ غربة المكان والغربة النفسية التي تحملها البطلة. أما بقية الأسماء فلم يسعفني اجتهادي أن أجد لها مبرراً بهذه الكيفية إلا أنها كانت تخطر على بالها عند السؤال عن اسمها، فتستخدمها ستاراً لها، ثم تقذف بها خلفها مع تغير الظروف والمكان.

لم يكن وحده الحوار الذي فصل هذا النص عن السمة الروائية. فهناك هنات عدة يمكننا اكتشافها من ثناياه. فلا نكاد نجد في هذا السرد ثراء وصفياً لبعض ما يستحق التوقف معه، بل تمر الأحداث سريعة كالفلاشات حتى قضية الحب التي حاولت الكاتبة أن تكون إحدى ثيمات النص لم توفق في صياغة المشاعر العاطفية التي تجعل القارئ يندمج في المشهد لاسيما بين الدكتور ملهم وغربة، يدور حوار كثير بينهما، ولقاءات متعددة، ويسعى إلى براءتها بطرق لا يمكن لإنسان في مكانة أستاذ جامعي أن يفعلها. وأعتقد أن صياغة هذه المشاهد كان تحت تأثير مشاهدة الأفلام السينمائية. فعلى الرغم من ظهور ملامح أجاثا كريستي حول هذا العمل من حيث النوع، فهي تدور في سياق البوليسية، إلا أن المعالجة مختلفة سلباً.

وحتى لا تكون النظرة لهذا العمل بعين واحدة أود أن أقول بأن للكاتبة أسلوباً رومانسياً جميلاً في بعض مقاطع هذا النص، يتمثل ذلك في مقدمات الفصول الثالث والرابع والتاسع، وفي الرسائل المتبادلة مع الدكتور ملهم، وهي أقرب ما تكون إلى الخواطر الوجدانية. وعلى الرغم من كثرة التساؤلات في هذا العمل إلا أنني لا أستطيع إغفال تساؤل مهم، وهو لماذا دارت أحداث هذا العمل في بيئة بعيدة عن بيئة الكاتبة في جميع تفصيلاتها، ولا نجد ما يشير إلى اتصال لها بأدبنا المحلي سوى اسم الكاتبة، بحيث لو أغفل لما استطعنا أن ندخلها ضمن المحور الذي تتناوله

جماعة حوار بالمراجعة. سؤال لم أجد في النص ما يساعدني على اكتشاف أجابته. فليس بداخله من محذور تشير إلى تغريبه عن بيئة الكاتبة.

وأخيراً أقول: قد يحمل هذا النص السردي تفاعلاً بين الأحداث والشخوص، لكننا لا نجد وراء هذا التفاعل مضموناً أو خطاباً فنياً أو اجتماعياً يتماهى مع موقف معاش أو رؤى مستقبلية. وعندما نسعى إلى تفتيت ثيماته ووحداته لا نجد مبرراً أن نسمه بالصبغة الروائية، خاصة أن هناك موضوعات كثيرة يمكن أن تعالج من خلال نص روائي، فمثلاً أزمة المرأة المتعلمة، أو موقفها من بعض القضايا الاجتماعية بوصفها نصف المجتمع ولها رؤيتها وهمومها، أو موقفها من الرجل، أو غير ذلك من الموضوعات التي يمكن للخطاب الروائي أن يعالجه.

وليقيني بأنه ليس محتماً علينا في هذا المقام أن نكون وسطاء بين المبدع والمتلقي، فلكل انطباعاته وقناعاته. وليس من وظيفتنا - في جوّ لم يعد يحفل بمنطلقات التقويم والتحكيم - أن نقبل عمل كهذا أو نصادره. أرجو أن يقبل مني ما قدمت على أنه قراءة من وجهة نظر ليس إلا.

المداخـــلات

*** الأسـتـاذة إيمـان الـصـبحـي:**

تعتبر الرواية من الروايات المغلقة، فقد ظل القارئ مجرد مستهلك للنص دون مقاومة، والهدف من العمل الأدبي كما قال (بارت) هو جعل القارئ منتجاً للنص لا مستهلكاً له. من حيث مستوى اللغة نلاحظ أحادية اللغة، فاللغة هي الفصحي في جميع الجوانب أحادية سواء كانت سردية أو حوارية بأنواع الحوار المختلفة، سواء كانت داخلية أو خارجية، سواء كانت الحوارات الكتابية عن طريق الرسائل. فتوحد اللغة بالنسبة للراوي أمر طبيعي، لكن من المتوقع أن تكون لكل شخصية المستوى اللغوي المناسب لمرجعيتها الثقافية والاجتماعية.

نلاحظ بانورامية المكان واضحة في الرواية. فهناك تسعة أماكن مختلفة في الرواية، مدن أساسية، فكل فصل من فصول الرواية يدور في مدينة. والزمن داخلها مختزن في شهر أو شهرين.

كذلك الخطاب الرئيسي الواضح في الرواية يتضح لنا منذ هروب البطلة من منزل صديقتها شهرزاد إلى أن يتم القبض عليها وهو خطاب تكشف من خلاله الكاتبة إلى قدرة المرأة علي الاستقلال وحماية نفسها من غير الاستعانة بالرجل. ربما لذلك لم تختر البيئة السعودية مسرحاً لحوادث روايتها، بل اختارت البيئة المصرية لحرية الحركة فيها، فكان لديها أب وأخ وأخت وحبيب، لم تستعن بأي أحد

أنما فضلت الهروب وحدها. إلا أنها وضّحت أن المرأة قادرة علي حماية نفسها وربطت ذلك بالعمل وأكدت على أهمية العمل بالنسبة للمرأة وقدرتها على أن تستقل بنفسها. والرواية بشكل عام تعد رواية مغامرات أو أكشن أكثر منها رواية تسبب أزمة البطلة محللة رؤيتها للحياة.

* الأستاذ سحمي الهاجري:

في البداية لابد أن أشيد بورقة الأستاذ عائض (طبعاً إعجاب في مستوى معين)، وسوف أقوم بمناقشة هذا الإعجاب. في البدء، يبدو لي أن أول مكاسب الحوار هو أننا بدأنا الانتقال من موقع إلى آخر. فبدلاً من أن تكون الصدمة على المستوى الشخصي كما كان الأمر في المراحل السابقة، انتقلت الصدمة إلى مستوى العمل الذي قدمه الشخص، وهذا تقدم محمود. وأحسب أننا سنصل إلى مرحلة ندرك فيها أن الصدمة نفسها ليست ضرورية مطلقاً لأنها أقرب ما تكون إلى أحد مظاهر السذاجة الفكرية. ولذلك أرجو أن لا يصطدم أحد بمداخلتي الليلة كما صدمتم من قبل بورقتي.

أوافق الأستاذ عائض على أن تصنيف هذه الرواية (أنها ذات جانب من التكنيك السينمائي، كما أوافق الأستاذة إيمان الصبحي بأنها رواية مغامرات وأكشن، ولكن الأستاذ عايض والأستاذة إيمان دخلا القلعة من النقطة الحصينة). سوف أتخذ مدخلاً آخر، ذلك أن أبرز ما يميز هذه الرواية في نظري هو طريقتها في السخرية من المجتمع، وهذا النمط من الروايات عرف منذ مدة طويلة، ولكن ما يحسب لهذه الرواية أن الكاتبة حاولت بدأب وصبر عجيبين المحافظة على تماسكها، ولم تنزلق إلى تقدير سخريتها بطريقة مكشوفة. فجاءت سخريتها بطريقة معبرة وأصيلة وفي العمق.

قراءة الرواية من هذه الزاوية تجيب بطريقة غير مباشرة على عدد من الأسئلة، لماذا مصر مسرحاً لحوادث الرواية؟ المجتمع المصري هو المجتمع النموذج، هو

المجتمع البؤرة الذي تستمد منه المجتمعات العربية كلها أغلب التفاصيل، ولماذا اختارت تقنية الحكاية ذات الإطار التي يتوالد بداخلها سلسلة من الحكايات في الإسكندرية، وفي حلوان، وفي رأس البر وغيرها. ويمكن أن تستمر على هذا المنوال إلى ألف مدينة ومدينة. لماذا مزجت الأحداث الميلودرامية بالقصة البوليسية بالبطل الشعبي الذي يتقمص عدة شخصيات ويتنقل عبر الأمكنة وينام فوق فروع الأشجار ليقوم عرضاً بمساعدة الآخرين وإنقاذ الإغريق وإطفاء الحرائق ومساعدة المشلولين وهو في الوقت نفسه لا ينسى قضيته الأساسية والناس يساعدونه علي الهرب والتخفي عن مطاردة السلطات (أي أن ثقة في البطل الشعبي أكثر من ثقة السلطة). لماذا اختارت الرواية وسائل التنقل من القطارات والفنادق؟ لأنها لا تستطيع رصد المجتمع من نقطة ساكنة، فالقطارات هي أوردة المجتمعات والفنادق هي غددها.

الرواية بمجملها ساخرة، ولكنها لم تكتف بذلك، بل ركزت على إعطاء أمثلة إضافية تجلت فيها سخريتها من خلال عدة مظاهر اجتماعية منها اختصار علاقة المرأة بالرجل في خانة الطريدة والصياد التي كانت سائدة في عصور ما قبل الحضارة وهذا يسمى (بالمفارقة). الإلحاح علي الألوان الصاخبة التي تعيش في أوساط مجتمعات معينة، الأسود والأحمر والأصفر والبرتقالي. لا بأس من السكن في الفنادق والتعيين في الوظائف دون هوية أو أوراق ولا يحزنون (كما ذكر الأستاذ عائض – كله صابون). الأداء البائس للشرطة وخصوصاً حسين أبو شقرة والذي تنطبق عليه المقولة (مع الخيل يا شقرا). مطاردات عشوائية، ويصل دائماً بعد رحيل القطار ولا يصل إلى المحطة التالية ويلفت نظره هروب غربة في حين لا يلفت نظره هروب محي، وهلم جرا.

وتأتي قمة السخرية في الاقتراحات التي قدمتها للبيروقراطية العربية بزعامة البيروقراطية المصرية العتيدة فقد اختارت أهم مجالين يتجلى فيهما بطء وعقم هذه البيروقراطية وهما البريد ومجال المحاكم (أي إجراءات التقاضي). اقترحت أن تصل الرسالة بالبريد ويعود الرد خلال أربعة أيام من أي مكان في أنحاء المحروسة، واقترحت أن تعقد جلسة المحاكمة في اليوم التالي مباشرة للقبض على المتهم وأن

تكون القضية في أول الجلسة، وأن يكون الحكم على محي دون أوراق قضية أو مدع عام أو ما شابه ولا داعي للاستئناف، وأن ينفذ حكم الإعدام فوراً، ولا داعي لإحالة الأوراق إلى فضيلة المفتي تحاشياً لطول الإجراءات. واقترحت أخيراً (الاقتراح الكبير) وهي أن تكون غرفة الإعدام ملحقة بقاعة المحكمة اختصاراً للوقت.

من تكن المنطقية أو الواقعية تعنيها؟ أليس طبيعة حياة المجتمع في كثير من جوانبها أقرب إلى العبثية.

كانت الأحداث من النوع الذي لا يحدث عادة ولكنه ليس مستحيل الحدوث وحين اختارت هذا البديل تغير معنى المبالغات والمصادفات التي ذكرها الأستاذ عائض. فما يبدو على مستوى الحدث صدفة، هو على مستوى البنية في هذا السياق صدفة مركبة (أي صدفة فنية، صدفة موظفة)، صدفة مرجعيتها شعوب تعيش حياتها معتمدة علي المصادفات والمقادير.

لم تحاول أن تدعي أنها أنجزت طرحاً أو فتحاً جديداً في عالم الرواية. كانت تود أن تقول هذه بضاعتكم ردت إليكم، تريد أن تقدم للمواطن العربي طبقه اليومي من حواضر بيته لتقول له هذه هي أفلامكم، هذه هي حياتكم، هذا هو جلوسكم، هذه هي عاداتكم وتقاليدكم ونمط حياتكم وعلاقاتكم، هذه هي مبالغاتكم، إن مجرد تقديمها كما هي مجرد سخرية محضة، سخرية تامة، كوميديا سوداء ولا تحتاج إلى زيادة مستزيد.

صراحة الكتابة هي تجرد يصل إلى حد ادعاء السذاجة وإطلاق العنان لسجيتها دون قيود أو ضوابط أو حدود لتعبر بشفافية بالغة عما اختزنته نفسها عن محيطها. كانت هذه هي طريقتها لتحقق كل هذه المساحة من الكشف والسخرية، وعلينا أن نحترم اختيارها خصوصاً وأنها تركت لنا قرائن لا تخطئها العين. فالعنوان (البراءة المفقودة) أي أنها لا زالت مفقودة حتى إشعار آخر، مما يعني أن الحكاية لم تكتمل بعد، وأنها لا تعول كثيراً علي النهايات السردية التي اقترحتها بحدود براءة غربة وإلا كان اسم الرواية (البراءة الموجودة) مثلاً.

القضية الأخرى وهي أنها قد ابتدأت الرواية من الغلاف فكتبت (تأليف: هند صالح باغفار، وختمتها بقلم هند صالح باغفار)، أي أنها تبعد نفسها عن القصة بمسافة، وأن الأمر لا يعدو أن يكون بمثابة نسخ بالقلم لقصة جهزها المجتمع سلفاً عن نفسه.

*** الأستاذة نورة المري:**

أولاً: هذه القصة تحكي عن بطلة تبحث عن البراءة التي فقدتها في الفصل الأول من الرواية بسبب شجار بسيط وقع بين البطلة وشخصية القتيلة، فكان بمثابة الدليل الذي ساعد على فقدان براءتها، واكتمل هذا الدليل المعنوي بالمشهد المادي الذي يجسد البطلة ملطخة بدماء القتيلة. ومن هذا الحدث المحوري المختزل في صيرورة سريعة انتهى بانتهاء الفصل، ثم تفرعت أحداث لا يمكن تسميتها بأحداث ثانوية، وإنما رئيسية منفصلة عن بعضها البعض. فالكاتبة هنا لم تعمل على تركيز الحدث، البوليسي في مكان الحدث، وإنما بنت على هذا الحدث قصصاً عاطفية تمر بها البطلة – كل على حدة – وفي مكان مختلف، ينتهي بمجرد خروجها من مكان الحدث، وكأننا إزاء مجموعة حكايات بوليسية عاطفية تشبه إلى حد ما روايات أجاثا كريستي وعبير المترجمة. الفرق بينها وبين أجاثا أنها لم تحسن توظيف الجريمة (الحدث المحوري) لتقوم باقي العناصر الفنية عليه متكاملة دون تشتيت ذهن القارئ في قضايا جانبية تمر بها البطلة في مجموعة من المدن المصرية. فكأننا إزاء كاتبة مصرية رحلت من الغرب وإليه، وليس من بيئتها السعودية وإليها. ولا أنكر أن هذه الرواية أكملت روعتها في التقصي البوليسي الذي نفتقده بشدة في رواياتنا العربية الذي يشد بطبيعة الحال طبقات المجتمع إليه، وإن بدا واضحاً تأثير الأفلام السينمائية على الكاتبة، ولكن ذلك لا يجعلنا نهضم حقها في أن نشيد بروايتها تبعاً للحقبة التاريخية التي ظهرت بها. وكم تمنيت من أعماق قلبي أن ألمح أثراً لبيئة الكاتبة المحلية في هذه الرواية التي بحق لم ينتقصها الانتقاص الحقيقي إلا أنني شعرت أنني لا أقرأ لكاتبة سعودية. فلولا وجود اسمها على غلاف الرواية لقلت

ما بالكم تدعون أن جماعة حوار تدرس روايات المرأة السعودية. باختصار شديد، البناء الفني في الرواية ضعيف والشخصيات هلامية، فلم تصفها الكاتبة، حتى البطلة اكتفت بأنها جميلة وشعرها طويل وعيناها سوداوان شقيتان، والغريب أن هذا الوصف المختصر لا يبرر غرام ستة شباب بها، فكان على الأقل أن تسرد لنا شيئاً من صفاتها الجسدية المغرية التي تميّزها حقاً حتى يقع كل هؤلاء الشباب بغرامها، حتى النواحي النفسية لم تعطها أي اعتبار في وصف شخصيات الرواية.

هذه التساؤلات التي طرحها عائض القرني التي منها علي سبيل المثال تدخل مدير الجامعة، وتخفي غرية في شخصية آمال، كلها يفسرها التحليل النفسي لشخصية الكاتبة أو نوع الأفلام السينمائية التي كانت تشاهدها، هذا عدا الاتجاه الرومانسي الذي كان سائداً في تلك الفترة التاريخية.

* الأستاذ أشرف سالم:

القصة مخجلة وهي تشبه في نمطها الفيلم الهندي كمثال على نمطها الغريب والعجيب فبداية من الفصل الثاني حتى الفصل الثامن ليس هناك من تغيير في أصل الرواية ومجراها حتى المدن ليست واضحة في أصل الجغرافيا المصرية، أي أن الكاتبة ليست على دراية صحيحة بالمدن المصرية. هناك تناقض لوسائل المواصلات التي استخدمتها البطلة أي أنها غير صحيحة من ناحية خط سيرها. وعليه أعتقد أنه كان يجب على الكاتبة أن تقدم بيئة سردية واضحة المعالم من ناحية وأن تربط هذه البيئة بتحولات الأحداث داخل الرواية.

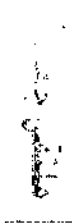
* الدكتورة لمياء باعشن:

مضمون وإسهام الرواية في الخطاب النسوي يجعل من الضروري تطبيق المنهج النفسي الذي سوف يساعدنا في تأويله إذا ما تذكرنا مقولة فرويد في مقالته المشهورة (الإبداع وأحلام اليقظة)، حيث نص على أن الكتابة ما هي إلا تنفيس عن

رغبات مكبوتة، وأن البطل الذي يتمحور حوله النص ويتحرك في بؤرة الاهتمام محاطاً برعاية السماء وبحب النساء وبتعاطف القراء ما هو إلا البديل المختلق (لأنا) الكاتب الذي يحقق من خلاله رغباته الدفينة. واختص فرويد - الرجال - كتاباً وأبطالاً بهذا النموذج النفسي. فمن الممتع أن تضع كاتبة امرأة في موقع البطولة، امرأة عذراء بريئة وتخلع عليها أروع آيات الجمال ليقع في غرامها كل الرجال وترعاها السماء فلا يصيبها أذى تماماً كبطل فرويد الذي لا يناله مكروه حتى وإن أنقذ رجلاً من الغرق أو عرض نفسه لنيران العدو (كما قال فرويد)، فبطلة الكاتبة (هند) تنقذ غريقاً ومحروقاً وهي مدرسة مثالية وممرضة شهمة ونبيلة وحين تصيبها رصاصة فمن حسن حظها أن الرصاصة تضربها دون أن تدخل ساقها.

ونستطيع أن نضيف إلى مواصفات فرويد النفسية ملامح أنثوية تختص بها كاتبة من مجتمع منغلق، تمارس حريتها فوق الورق فتخرج بطلتها من خلف أسوار بيئة متشددة، لتنطلق بها خارج حدود وقيود كل المؤسسات الاجتماعية الذكورية فتعيش مغامراتها وحدها مستقلة، وقد تخطت أسوار الأهل والأصدقاء والجامعة والمدينة فتثبت أنها قادرة على تحمل المسؤولية ومقاومة كل إغراء. وإذا كان غيرها من النساء يفتقر إلى هوية، فبطلة هند باغفار تمتلك الهوايات وتغيرها كما تبدل ملابسها فقد منحتها عشرة أسماء وألقاب، كما غيرت شكلها تخفياً مرتين خلال النص وفي هذا الصدد يقول فرويد أيضاً «إن الكاتب قد يجزئ أناه إلى أنات متعددة ليحقق رغبات أكثر».

تنتقل بطلة هند باغفار من مكان إلى مكان، ولكنها تحافظ على براءتها التي لا يفسدها النضج، وتصل في نهاية المطاف دون تحول يعطي شخصيتها أي عمق يذكر لنقطة البداية، وتعود إلى تكملة الهدف المنشود أساساً وهو الزواج من رجل وسيم ومرموق كالدكتور ملهم (البروفيسور الأشقر). هذا الضعف في بناء شخصية البطلة والقصور في تشكيل أهدافها وطموحاتها الخاصة يعكس في اعتقادي ثقافة السينما والتلفزيون لدى الكاتبة وفقر تجربتها الحياتية، فهي تحتار في



استغلال حريات بطلتها، وتختار مواقع لأحداث روايتها أبعد ما تكون عن بيئتها، وهي لا تعرف شيئاً عن هذه المواقع التي لا يصاحبها أي وصف وتبقى مدناً بلا ملامح شأنها شأن الشخصيات الثانوية الباهتة. الكاتب يحتاج إلى سعة في الأفق لا تتأتى إلا من توسيع دائرة التجارب والاحتكاك بالآخر وعوالمه التي تبقى مجهولة في نصوص باغفار ونصوص غيرها من كاتبات العدل الاجتماعي.

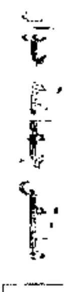
• الأستاذ علي المالكي:

لقد خدعتني المؤلفة من خلال تلك اللغة الموحية والجميلة التي أهدت بها الرواية إلى أمها، فتوقعنا أننا أمام رواية رومانسية حالمة تستطيع من خلالها المؤلفة أن توظف بعضاً من قدراتها البلاغية بداخل النص، ولكننا فوجئنا أننا أمام رواية ضائعة ما بين التكرارية والتقليدية المباشرة وما بين الرومانسية المتناثرة بين الرسائل المتبادلة وبين أوقات الخلوة بالنفس أو بالحبيب. وما بين الأحداث الدراماتيكية التي أساءت إلى النص كثيراً وذلك من خلال خروجه عن حدود المعقول والممكن، ومن ذلك مثلاً العمل في المستشفى والمدرسة من دون أن يكشف أمرها أية أوراق تثبت شخصيتها توضع في ملف الموظفين عادة، وذلك بهدف تسهيل وقوع الأحداث التي تعقب كل وظيفة، قيام الضابط حسين بتدريس ابنته خارج القاهرة دون مبرر واضح إلا أن تلتقي به صدفة، ومن ثم قيام فتاة الصف الثالث بالتهديد برمي نفسها من أجل غربة. طلب مدير الجامعة منه القيام بالتنسيق بطريقة تجعله وكأنه مدير مدرسة ابتدائية أو متوسطة، وليس مدير جامعة كبيرة. ومن ثم ما صاحب المسرحية وعرضها من أحداث عجيبة، ومن هنا فقد طغت على سطح الرواية تلك الأحداث المفتعلة دون مبرر أو فائدة ملموسة. الرواية عبارة عن سلسلة من القصص الصغيرة والبسيطة، لا يربطها ببعض سوى هروب غربة من جريمة القتل. وفي كل قصة تشابه كبير في الأحداث لدرجة التطابق (لو استثنينا المكان والشخصيات المختلفة). ففي البداية تسكن في فندق، ثم تبحث عن عمل في الغالب عن طريق الفندق، ثم يقع في غرامها شخص أو اثنان، ثم ينكشف أمرها وتهرب وكل ذلك يتم في تراتبية مملة

ليس لها أي داعٍ أو مبرر فني، وفي رأيي لو أنها وظفت تقنية (الفلاش باك) لكان من الممكن أن تظهر الرواية بشكل فني متماسك ومترابط أفضل مما ظهر. نلاحظ أيضاً ذلك التحول المفاجئ في جهة الخطاب في الصفحة 177، حيث تقول المؤلفة «لندع القاهرة بما حل فيها، لندع تلك الليلة ولنعد إلى سميرة». وتتلاشى تلك المفاجئة بذلك التحول بعد أن وجدنا أن المؤلفة تصنف عملها هذا بأنه قصة وذلك في الصفحة الأخيرة من النص، وبالتالي ما هي إلا راوية لحكاية توشك أن تنتهي وتحتاج أن تثبت وجود الحكاية في آخر النص. بقي أن نقول ليس في هذه الرواية أي أثر محلي سوى في اسم مؤلفتها، ولا أدري كيف يمكن أن نحسب هذه الأعمال من إنتاج محلي.

* الدكتورة فاطمة إلياس:

أوافق الدكتورة لمياء باعشن علي طرحها وخصوصاً ملحمة الهروب. فقد كان أحرى بالكاتبة أن تسمي روايتها (الهاربة)، فهي بأحداثها المتلاحقة تذكرني بالمسلسل العتيق (الهارب)، حيث المتهم البريء والذي اتهم بقتل زوجته يهرب من قبضة البوليس ليثبت براءته والذي ينجو بجلده في كل مرة وكذلك هي غربة (وعلي طريقة الأفلام الأمريكية تنجو في آخر لحظة) حتى ولو على حساب طفلة بريئة كالطفلة ليلى التي بتهديدها بالانتحار تجبر والدها حسين أبو شقرة على تمكينها من الهرب، وفي رأيي أن البطل الحقيقي في هذه الرواية هو (محيي) الذي اختفى من متن الرواية إلى آخر الرواية ليحل العقدة التي حبكها هو، والذي لم يتجشم عناء الرحلة السياحية التي قامت بها الطريدة الحسناء - غربة - في أرجاء جمهورية مصر العربية واستقرت في الإسكندرية والتي بالصدفة لم يمر بها قطار غربة المتسكع والذي قد يريحني أن أجد فيه رمزاً لهروبها من قبضة الرجل ومشاعره الهلامية بدأً من سامية برهان ونبيل وصفوان وماجد، وانتهاءً بملهم الذي كان يجب أن يظهر ليجسد البراءة الذكورية المفقودة ولتقام الأفراح ويعيشان في تبات ونبات.



*** الدكتور يوسف العارف:**

أثني على ما قدمه الأستاذ عائض من تقديمه للرواية ولكن حقيقة تساؤلي لو أن الأستاذ عائض غيّر وجهة نظره إلى تجاه هذه الرواية أو قرأها في سياق نصوص الكاتبة (والكاتبة لها عدة روايات) فكيف ستكون رؤيته. وهذه الرواية تعتبر من أوائل الروايات التي كتبتها هند باغفار عام 1973. ويمكن لو أننا قرأنا هذه الرواية في سياقها لأمكننا معرفة قيمة الرواية بشكل حقيقي. أيضاً هل يمكننا أن نقرأ هذه الرواية في سياق روايات المرأة الصادرة في نفس الفترة (يعني رواية المرأة السعودية على الأقل)، وكثير من الإخوان (وأنا أؤيد الحقيقة بأن الرواية لا تنتمي إلى الرواية السعودية أو رواية المرأة السعودية على اعتبار أن البيئة مختلفة تماماً والمجتمع مختلف).

أريد أن أقف أيضاً مع الأخت إيمان الصبحي عندما رأت أن هذه الرواية قد تبين دور المرأة وقدرتها على الإنجاز بدون الاحتياج إلى الرجل حتى أقرب الناس إليها سواءً والدها أو أخوها، ولكن في ختام العمل الروائي يتضح أن وجود الرجل كان مهم جداً لنجاح هذه المرأة والحصول على براءتها. فالمرأة لا يمكن أن تكون إلا بوجود هذا الرجل بجوارها سواء حاولت أن تخرج عن هذا الإطار الرجولي أو لم تستطع، لكن في النهاية ستبقى في ظل هذا الرجل الذي يحميها والذي ينجح في الوقوف إلى جانبها.

*** الأستاذ عبدالمؤمن القين:**

نعود إلى الأدب السعودي ومحاولات النساء للإسهام في الأدب النسائي السعودي، نجد في الواقع أن هند باغفار هي امتداد في الواقع لسميرة بنت الجزيرة العربية في نقل التفكير أو نقل الكتابة أو التعبير عما يجيش في نفسها في بيئة خارجية أو التأثر ببيئة خارجية.

الآن السؤال المهم، هو أين مكان الرواية أو القصة بين فنون الأدب، هل يقرؤها المجتمع؟ وما هو أثرها في المجتمع؟ يجب على الباحثين أن يدرسوا هذا. أما بالنسبة لما ذهبت إليه الدكتورة لمياء باعشن، فأنا أؤيد هذا التحليل النفسي وخاصة وأنه يتماشى مع ما ذهب إليه الدكتور يوسف عز الدين في كتابه التحليل أو التفسير النفسي للأدب (حتى أنه كان يستعرض مسودات بعض الشعراء). بالنسبة لموضوع (الأنا) وتعددها في الرواية والشعر فهو أمر طبيعي. بقي أن نركز على أهم شيء، وهو الدور الاجتماعي، وأنا لا ألوم الكاتبة هند لاضطرابها بين التقاليد والانغلاق، لكن ألوم المرأة الأديبة، وخاصة وأن الأدب النسائي في رأيي يمتاز بخصائص معينة (ولا أقول إنها تختلف عن أدب الرجل)، لدينا من المشكلات، ومن القضايا ما أقف عليه بنفسي والتي تصلح أن تكون روايات هادفة، بحيث كما يقول بعض النقاد إن الإنسان عندما يري نفسه في المسرح يتعظ أكثر أو يقبل النقد أفضل من أن نقولها له مباشرةً. فعلى الكاتبات وبالذات الروائيات عليهن أن يلتمسن واقعية القصة أو الرواية من البيئة السعودية.

* الدكتورة أميرة كشغري:

تواجه المرأة مشكلة وهي تنتج عملاً سردياً أو عملاً ثقافياً، وبالذات في الأعمال الروائية، حيث تكون المرأة هي البطلة ويكون المكان الذي تدور فيه الأحداث هو المجتمع المغلق. وعندما تحدث الأستاذ عبدالمؤمن القين خطر في ذهني وخاصة عندما تساءل، لماذا لا نستطيع أن نواجه الواقع أو نتحدث عن بيئتنا كما هي؟ لكن أجد أن المرأة قد يكون لها العذر، وبالذات أننا الآن نتحدث عن رواية البراءة المفقودة التي كتبت قبل أكثر من ثلاثين عاماً، في عام 1972. فلو اتخذت الكاتبة السعودية المجتمع السعودي بمثابة المكان الذي تنطلق منه لواجهت أو صدمت أو قيدت ببعض التقاليد أو الأعراف الاجتماعية التي تحد من تحركاتها ومن عملها ومن تنقلاتها، وبذلك أجد أن المجتمع المغلق هو الذي دفع ببعض من كاتباتنا إلى تغليف المكان بضبابية كما رأينا في رواية غداً يكون الخميس لهدى الرشيد. فالمكان ظل شبه

مبهم. والآن نرى أن المكان خارج المجتمع السعودي على أساس أنه قد يكون هناك فرصة بأن تتحدث المرأة أو تتحرك البطلة بحرية أكثر.أعتقد أن ما تنتجه المرأة ثقافياً يعكس واقعها الاجتماعي. وهذا ما رأيته من خلال رواية البراءة المفقودة. وبالرغم من أنني أتفق مع ما طرحه الإخوة والأخوات بأن هناك قصوراً في النواحي الفنية، لكني قد لا أتفق مع ما قاله الأخ سحمي الهاجري، ورغم أنني أقدر جداً رؤيته للأحداث من منظور مختلف عما كنا نراه أو نتصوره، فإنني أشك أن هند باغفار أرادت السخرية من المجتمعين لأنها لا تملك الأدوات السردية أو الرؤية الفلسفية لتقديم عمل من هذا النوع.

أما بالنسبة لقضية التشكيك في ما تكتبه المرأة فما زالت هذه القضية تثار إلى الآن، ومازال هناك من يثيرها بطريقة أو بأخرى رغبة منه في النيل من المرأة. لا أدري، قد يكون هذا بدافع غريزي أو بدوافع أخرى. وقد أثيرت عدة مرات تارة مع ليلى الجهني وأحلام مستغانمي. وتتكشف الحقيقة بعد ذلك بأن هؤلاء نساء وهن مبدعات، فالمرأة قد تكون مبدعة في الوقت نفسه.

* الأستاذة جواهر مهدي:

الحقيقة لن أقوم بإضافة الكثير، فالإخوة والأخوات قاموا بمناقشة جميع جوانب الرواية، ولكني أثني على ما طرحه الأخ عائض القرني من قراءة واعية ناقدة للرواية. كما أشكر الأستاذ سحمي لأنه وجد لنا جانباً إيجابياً استطاع أن يضيء لنا شيئاً في الرواية مع أنني من أول فصولها قد ألقيت بها جانباً عندما لمست أن هنالك خللاً منطقياً في بناء الرواية. والحقيقة أنا لا أعلم بداية متى حدثت الجريمة من قبل المجرم الحقيقي، كيف أتيح لغريبة أن تدخل إلى المنزل؟ ونحن كما نعلم بأن الباب على الأرجح سيكون مغلقاً إلا إذا كانت شهرزاد تفتح الأبواب لمن شاء الدخول. فالرواية منذ بدايتها فقدت جانباً منطقياً في تسلسل الجريمة.

أخي الدكتور يوسف العارف عندما طالب الأستاذ عائض بأن تعتمد قراءته في الرواية على محكين؛ أحدهما داخلي أو معايير داخلية في النص الروائي أو معايير خارجية، أيضاً أثنى على رأيه وأشكره على ذلك فكان ينبغي على زميلي الأستاذ عائض أن يقرأ الرواية بمحاكاتها الداخلية أو معاييرها الداخلية للبناء الروائي كما نعرفه وبمحاكات خارجية تعتمد على أعمال مماثلة لصاحبة العمل أو على أعمال مماثلة في روايات أخرى.

* الأستاذ حسين المكتبي:

أشكر الأستاذ عائض على هذا التقديم الذي قارب إلى حد كبير واقعية الرواية. ولا أعتقد أنني أريد أن أسميها رواية بقدر ما هي سيناريو لفيلم سينمائي كانت تعتقد هند باغفار أن يقوم أحد المنتجين الأثرياء أن يتبنى هذا الفيلم السينمائي. أود بداية أن أتحدث عما دار في هذا الحوار، حيث تنازعت المداخلات بين نقض النص والنقض الثقافي أو نقض السياق الثقافي في تلك المرحلة. أرى أن ندرج شيئاً من هذا النقض الثقافي لكي نبلوره فيما نقصد إليه من هذا الملتقى أو هذا الحوار وهو وضع هذا العمل في السياق الثقافي الاجتماعي.

هنا سؤال مطروح، لماذا هذا الهروب من الواقع الاجتماعي؟ هذا السؤال تندرج إجابته في نهاية ما نهدف إليه في هذا ملتقى جماعة حوار.

* الأستاذ عادل خميس الزهراني:

أجد أن قراءتك هذا المساء، أستاذ عائض، تقليدية، تفتقر إلى رؤية فلسفية تعزز رؤيتك نحو الرواية. كما أن عدم تفاعلك من خلال القراءة أفقد الورقة قدراً من المتابعة. أما عن الرواية، فقد أكثرت الكاتبة من المبالغات السينمائية خالية من المتعة السردية، بل ومفتقرة إلى المضمون المتماسك.

* الأستاذة حليمة مظفر:

أنا سعيدة بأن أكون من ضمن حضور ملتقى جماعة حوار وهذه أول مرة لي. أولاً، أتصور أن الهدف من هذا الحوار البناء هو عدم مصادرة الإبداع. ثانياً، ربما لم يكن الأستاذ عائض فلسفياً أثناء قراءته للرواية، كما أنه أسقط الفترة الزمنية التي كتبت فيها الرواية (الرواية لها 31 سنة). وبالتالي هذه خطوة شجاعة من الأستاذة هند باغفار أن تكتب هذه الرواية في هذه الفترة الزمنية. طرح السؤال كثيراً في نقاش هذا المساء، لماذا تختار الكاتبة مكاناً خارج بيئتها الاجتماعية لتقيم فيها حوادث روايتها؟ يبدو الأمر بالنسبة لي شيئاً طبيعياً. فظهور هذه الرواية قبل ثلاثة عقود تقريباً خطوة شجاعة تحسب للكاتبة هند باغفار. لست هنا لأصادرها، ولست هنا لأقف بجانبها، لكن أولاً وأخيراً وإن كان هناك ضعف في هذه الرواية إلا أنها التجربة الأولى.

* الأستاذ كامل صالح:

أولاً أشيد بمقدرة الأستاذ عائض القرني على قوة تحمل قراءة هذه الرواية. كما أعجبتني مقدرة الأستاذ سحمي الهاجري على البحث عن معنى بعيد أعتقد أن الرواية غير مؤهلة للإيحاء به.

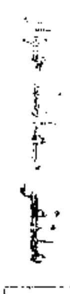
النزعة النسوية واضحة في الرواية. لأن المتهم امرأة، والذي أنقذ البطلة امرأة، والقتيل امرأة. أما الرجل فهو قاتل وشهواني وعاشق يتهرب من حبيبته، وهو وصولي وأعمى وضابط ذو سلوك سيئ وانفعالي. طبعاً هذا الكلام يرد على ما قيل بأن هذه الرواية كتبها رجل. لا أتصور أن الرجل يتجنى على نفسه بهذا الشكل. فهذا الكلام يؤكد ويدل على أن الكاتبة هي امرأة بدرجة أولى.

هناك ملاحظة بأن المدن هي تسع مدن والفصل العاشر هو النهاية والذي يمثل

شهر المخاض كوصف لفصول الرواية. هناك تسع مدن والبطلة تأخذ اسماً في كل مدينة وتحصل على وظيفة، فهي كالقطة بتسعة أرواح.

قرأت رواية هند من الصفحة الأخيرة وأول ما دونته هي أنها ذكرتني بقصة ساندريلا عندما ألبسها الأمير حذاءها، ثم علت الفرحة الجميع وركبا العربة ومن ثم تزوجا. وقد خمنت مسبقاً أن رواية هند كرواية (غداً سيكون الخميس) لهدى الرشيد، لكن المفاجأة التي حدثت جعلتني أترحم علي رواية هدى الرشيد حيث تركت روايتها مساحة يمكن البناء عليها، بل وتدفع على الكتابة عنها ونقدها. أما رواية هند فأصابتني بإحباط وحزن (الحزن الأساسي أنني أضعت من وقتي ثلاث ساعات دون فائدة، لا يهمني من كتب الرواية رجل أم امرأة، ولم أجد في الحدث (أحداث الرواية) إلا مجرد أعمال مكررة ومملة، ولكنني أسأل، لماذا نقرأ العمل وبيننا وبينه نحو ثلاثين سنة، كما أن ذائقتنا القرائية اختلفت كثيراً، لكن عندما نقرأ أعمالاً لكتاب آخرين كنجيب محفوظ أو توفيق يوسف عواد إلى آخره نجد متعة فنية وفكرية قلما نجدها في رواية با غفار، الذين كتبوا روايات في ذلك الوقت في السبعينيات وما قبل، نلاحظ أنه يجوز لنا أن نقدم نقداً لاذعاً لهند باغفار لأنها لم تحاكِ المستويات التي كانت موجودة بل كانت أدنى درجة والذي حكته كان عبارة عن صدى أفلام سينمائية مثل التي قدمت في الستينات وأوائل السبعينات الميلادية.

• الأستاذ علي الشدوي:



يصنفون القراء إلى نوعين من القراء، قارئ حقيقي وقارئ نموذجي وما سمعته الليلة كان عمل قراء حقيقيين ولم يكن عمل قراء نموذجيين أبداً. سأقول لماذا كنا قراءً حقيقيين ولم نكن قراء نموذجيين. القارئ الحقيقي هو القارئ الذي يتعايش مع النص (وهذه نقطة مهمة جداً)، القارئ الحقيقي هو القارئ الذي لا يبحث في النص عما هو موجود في ذهنه. للأسف الشديد وجدنا من يقرأ هذا النص لكي يعرف هل كتبته امرأة أم كتبه رجل. وآخر يقرأه وفي ذهنه أدهم صبري، آخر يقرأه

وهو يبحث عن خطأ لغوي. وهذه من سمات القارئ الحقيقي الذي يستعمل النص ويستهلكه ولا يتعاون معه. القارئ النموذجي هو ذلك القارئ الذي يتعامل مع النص، هو ذلك القارئ الذي لا يعتبر الواقع ملموساً، ولكن الواقع بناء ثقافي (وهذا مدخل مهم جداً)، وبالذات في الدراسات التي تتناول الخطاب وبناء الخطاب، سأقول أيضاً إن هناك نية بين تلقي القارئ الحقيقي للخلفية التي كتبت فيها والتصور الذي كتبت فيه هذه الرواية. الصدفة التي كانت بمثابة استهزاء هي تعّرف بأنها أرقى أشكال القدر. ومن يعرف بأن من أعظم الروايات التي كتبت في العصر الحديث (كتبها بلال قديرة) اسمها (خفة الكائن التي لا تحتمل)، هي مبنية على الصدفة وأتمنى أن تقرأها، ولكم أن تعرفوا أن الصدفة ليست من عيوب العمل الروائي، بل ما تعطيه إذا وظفت التوظيف الصحيح.

هذه الرواية ليست رواية بوليسية أبداً، لأن حبكة الرواية البوليسية حبكة تتكون في ظل الكتابية ولا تتكون في ظل الشفاهية، والذين تناولوا أعمال أجاثا كريستي يقولون إن الرواية البوليسية هي ما يتحقق فيها شكل مقلوب، بينما هذه لا يوجد فيها ذروة. لا تشبه في تكنيكها الأفلام السينمائية التي تكتب دائماً من وراء ذاكرة كتابية ولا تكتب من وراء ذاكرة شفاهية. الرواية كذلك ليست مسلسلاً تلفزيونياً (هذا كلام غير صحيح). أما التصور الذي كتبت فيه هذه الرواية فهو التصور الشفاهي، لكننا تلقينا هذا العمل في ضوء عقلياتنا الكتابية. هناك سمات للكتابة الشفاهية وسأبدأ بسردها أولاً بأول. هذه السمات لم ينتبه لها القارئ الحقيقي لأنه يبحث عما في ذهنه، ولا يبحث عما هو موجود داخل النص. من ضروريات البناء في الفكر الشفهي المعتمد على الشفاهية هو عطف الجمل بدلاً من تداخلها، والذي يقرأ هذه الرواية يجد أن أغلب هذه الجمل هي جمل معطوفة وليست جملاً متداخلة لأن الجمل المتداخلة هي من سمات الكتابية وليست من سمات الشفاهية، والرواية تتحرك في دور شفاهية وهي محقة للفترة التي كتبت فيها، ومن ثم فالجمل معطوفة. ومن أراد أن يتأكد فليقم بمراجعة هذه الرواية. ثانياً، التفكير التجميعي في مقابل التفكير التحليلي والمقصود بالتفكير التجميعي هو التحرك في ضوء عناقيد، وهذه من سمات

الفكر الشفهي والأسلوب الشفهي. ولاحظتم أن الرواية قائمة على عناقيد، عنقود في دمنهور، وعنقود في كذا. هذه العناقيد يجمعها فكرة واحدة، هي سمة أساسية جداً من سمات التفكير الشفهي. في مقابل هذا التفكير الشفهي يوجد التفكير التحليلي الذي يُكتب في ضوء تصور الكتابة (هناك تنظيم خطاب، هناك تأمل). وسنأتي على هذا مستقبلاً. يوجد الموقفية في مقابل التجريدية (الرواية التي تكتب في ضوء التصور الكتابي هي رواية تجريدية)، فيها تأمل قصصي وتأمل مستويات، أما هذه الرواية فهي مبنية في ضوء الشفاهية لأنها موقف، فعل ورد فعل. وهو واضح جداً. كما تنحو الشفاهية دائماً نحو الإطناب. وما قلتموه على أنه تكرار، هو في الحقيقة إطناب يتسم تماماً مع خصائص الشفاهية التي صبغت هذه الرواية كما أعتقد.

*** الدكتورة عفت خوقير:**

أود أن أطرح سؤالين أتمنى الإجابة عليهما. أولاً، لماذا نردد دائماً أننا لا نؤمن بأن هناك أدباً نسوياً وآخر رجالياً؟ وإن لم يكن هناك أدب نسوي، فلماذا خصصنا له ملتقى جماعة حوار؟ ثانياً، لماذا نستنكر على الكاتبات السعوديات الهروب بعنصر المكان في إبداعاتهن إلى بيئة خارجية؟ بينما يهرب أكثر مبدعين في وقتنا الحاضر بإبداعاتهم للنشر خارج المملكة. هل السبب واحد؟

*** الدكتور محمد الغامدي:**

الحقيقة أنا رأيت رواية المرأة بين الخطيئة بيد الرجل والبراءة بيد الرجل، فكانت الصياغة سيئة والسؤال، هل نستطيع الفصل بين لماذا وكيف في الرواية وبين الخطابة وبين صياغة الخطاب؟ الأمر الثاني يتعلق باختيار الروايات للمناقشة في ملتقى جماعة حوار ضمن محور الرواية النسائية في السعودية، أعتقد أن العشوائية في الاختيار أفضل، فمن يستطيع أن يقرر أن أفضلية رواية على أخرى الرواية؟ النقطة الأخيرة، هي أنني كنت أتمنى أن أرى المرأة منتجة للخطاب وموضوع الخطاب.



• الأستاذ عبدالعزيز عاشور:

في المرة الماضية في رواية (غداً سيكون الخميس) شعرت كقارئ عادي أنني أستمتع بمسألتين، الأولى: أنني كنت أحمل موقفاً، ولكن مع هذا جئت فقط لأستمع. المرة الثانية أيضاً جئت كقارئ، كنت أريد أيضاً أن أستمتع بالقراءة الرئيسية، على الأقل تدهشني فيها أشياء، لكني اكتشفت أنه ليس إلزامياً أن يتفق الجميع في مسألة تتعلق فقط بأدوات النقض؛ بمعنى أن القراءة التي قرأها الأستاذ عائض القرني أثارت مداخلات وأسئلة في غاية الأهمية. وهناك مسألة مهمة أيضاً أريد أن أعرج عليها وهي غياب الصورة الخيالية البصرية في مشهد الرواية. هل ذلك قصور في التلقي غيب هذه العلاقة البصرية في فن التخيل الروائي؟

• الدكتور سامي المرزوقي:

مما أخذ على هذه الرواية أن الكاتبة نقلت أحداثها إلى بيئة خارجية. والسؤال الذي هو في صيغة تعقيب، هل لابد للكاتب عندما يكتب الرواية أن يكتبها عن بيئته؟ أم أن الكاتب يكتب روايته بوصفها انعكاساً لتجربته حيثما كانت؟ والجزء الآخر من هذا السؤال هو، ما هو مفهوم البيئة؟ هل عندما نتحدث عن البيئة نعني المكان الذي يعيش فيه الإنسان؟ أم أن البيئة لها مردود أكبر من هذا؟ بالتأكيد، إنها تعني التجربة التي يخوضها الإنسان في فضاء الزمان والمكان.

• الأستاذ عايض القرني:

بطبيعة الحال ذكرت في نهاية ورقتي بأن الورقة التي قدمتها أنها مجرد قراءة وانطباع شخصي. وقد سعدت كثيراً بما سمعت سواء من كان مادحاً لهذه الورقة أو من كان مشفقاً علي أو من كان ناقداً. لقد كانت التساؤلات والمداخلات كثيرة بحيث

لا يسعفني الوقت للرد على كل تساؤل، فاسمحوا لي أن أقول إن إشكالية الرواية تقع في ضعفها الفني، لكننا نريد أن نقرأ خطابها أكثر من قيمتها الفنية، وهو ما حاولت أن ألامسه في ثنايا القراءة.



رواية "بسمة من بحيرات الدموع"

عائشة زاهر أحمد

قراءة

إيمان الصبحي



الخطاب الإيديولوجي
"تجسيد الطلاق بطلاً"

إيمــان الصبحي

إن أول ما يقع عليه نظر القارئ هو عنوان النص (بسمة من بحيرات الدموع)، حيث التوق إلى الفرح بشوق المحروم المغموس في متاهات الحزن وبحيرات الدموع، وحيث يكون الألم والحزن والتشاؤم، وحيث المفارقة بين مفردة البسمة وجمع من الأحزان، وحيث تشويق القارئ للبحث عن هذه البسمة من أوساط معمعة الحزن، وحيث تتفجر الأسئلة في ذهن القارئ:

- ما كنه البسمة التي استطاعت أن تولد من رحم الدموع؟
- هل جففت البسمة البحيرات أم ما زالت تبحر خوفا من الغرق في - بحار الألم ومتأملة الوصول إلى شط الفرح؟
- لم جاءت البسمة وحيدة والحزن جمعا؟
- هل تنبئنا الكاتبة أن أمامنا نثار من ألم ومعاناة، لكن علينا أن نبحث عن البسمة التي ستواجه هذا الألم؟

ففي العنوان بطاقة دعوة للقارئ لرحلة كلها معاناة وألم ودموع ولن يجد

ما يؤنسه سوى بسمة. وبدخولنا إلى فضاء النص نجد أنه نص حدث ذا جذور أيديولوجية، ولما كانت الكاتبة امرأة فقد كشفت لنا (معاناة المرأة) من خلال الحدث الأبرز (الطلاق) وما نتج عنه من معاناة البطلة (أفنان) وحرمانها من العيش مع والدتها وتحملها لويلات زوجة الأب القاسية والأب المنساق خلفها. وإن كان ما يتناوله النص يتميز بالواقعية إلا أن الفكرة كانت تقليدية ومطروقة، فالكاتبة في سردها الخبري الواقعي عرضت الحدث في قالب سطحي سمج يفتقر إلى العمق والحبكة الفنية فهي لا تهفو إلى المتعة بقدر تطلعها لعرض مشكلة ساعية في حلها. وواقعية الكتابة لا تجعل الكاتب يسعى- حين يقدم تجربته - إلى جمع الشتات من الواقع وترقيعه في النص بل بجعله أكثر غنى من الواقع من خلال تعمقه وتوغله في أسوار التجربة فيخرجها للقارئ في صورة متماسكة كاملة غير تقليدية مما يتيح للقارئ قراءة الحدث الاجتماعي باستراتيجية جديدة تصل لفلسفة النص وهذا ما لم يتحقق مع بسمة وبحيرات الكاتبة.

ويمكن اعتبار النص جزءاً من الخطاب الإصلاحي في مرحلة التأسيس ويتجلى ذلك في إبراز الكاتبة لقضايا واقعية (كسلطوية الأب الجائرة – الطلاق – زوجة الأب الظالمة – الزواج غير المتكافئ لفتاة صغيرة ورجل مسن)، وكذلك الكشف عن التوترات الفردية وشعورها بالغربة كحال البطلة أفنان. وكان بوسع الكاتبة الإلمام بالجانبين الإصلاحي والفني مما يساعد على إثراء النص الأدبي.

فالكاتبة تفتقد في كتابتها للتجربة الكتابية والتقنية السردية مما جعل النص يظل متقوقعاً لم يصل إلى النضج الفني ولعل هذه سمة البدايات وخاصة إذا علمنا أن هذا عملها اليتيم مما جعلها تسوق سردها بواقعية أقرب للخبر.

والنص السردي الذي أمامنا لا يمنح القارئ سلطة أو حرية لتوليد وتأويل الأحداث فليس هناك مساحة من فرصة تدعو القارئ لشحن الذهن أمام فكرة أيديولوجية عامة تكاد تطفو على شواطئ السرد التقريري المباشر مما يجعل القارئ مستهلكاً وهو ما لم يذهب إليه بارت في قوله (جعل القارئ منتج للنص لا مستهلكاً

له) فصوت الكاتبة هو الصوت المهيمن في النص حيث السرد بضمير الغائب جاعلة البطلة مروياً عنها وقيدتها عن أي تصرف فها هي أفنان تخضع للظلم والقهر ولا تحرك ساكناً.وهذا ما جعل للصدفة حضورها كـ (سماع أفنان لعبير وهي تتحدث بالهاتف) مما أنقذها من ورطة وقعت فيها وبذلك فقد الصراع حيويته وظل خافتاً باهتاً.

ونتلمس في المشاهد تتابع وسرعة وكأن الكاتبة تسير بالقارئ في قطار سريع كـ (غياب مازن عن البيت، ضرب الأب له، صراع الأب مع الأم، طلاق الأم، عودة الأم للبيت بعد طلاقها من محمود، رحيل أفنان) فلا تمنح المشهد جمالية الوصف وتكنيك العرض من خلال تعميقه وبلورته، حيث تنزح إلى الإخبارية في سردها وجعلها تهيمن على التصوير وتهيئة الجو داخل أنفاس المشهد مما أدى إلى سطحية السرد وبدائيته النظمية وعقمه الفني. ومن هنا يظهر لنا الفلاش باك كمعين في صيرورة المشاهد حيث تقول: «حتى تعود بذاكرتها إلى الوراء، إلى أكثر من عشر سنوات». وما نلمحه في تناولها للزمن حيث الاختزال الزمني للسنين في سطر كقولها: «ولقد مضت أعوام وأعوام كانت تمر بتؤدة ورتابة وانطوت أيامها طياً». وإسقاطها وبترها لفترة مهمة وهي خروج الأم بعد طلاقها وتركها لأطفالها ثم عودتها في ضحى يوم من الأيام وقد كبروا!!

فأين معاناة الأطفال في هذا الوقت؟! كيف كان الأب معهم بعد رحيل الأم؟! كيف نشئوا؟! فالإيجاز الزمني في عبارات قصيرة واكتفاؤها من المكانية بشذرات موزعة وبذكر مدينتي (جدة والرياض) كخلفية صامتة تخلو من التفصيلات والتطور قد أسهب في فجوة النص وزعزعته السردية.

وتظهر لنا ملامح لتراسل فني بين القصة والمسرحية في الانتقال بين الفصول وبداية المشهد في كل فصل فكأننا أمام مسرحية تسلط الضوء على فصولها فجاء في افتتاحية الفصل الثاني: «وفي منزل آخر كانت هنالك طفلة صغيرة وقد ارتدت أسمالاً بالية تمسح الأرض وتنظف الصحون وتغسل الملابس». وفي الفصل الثالث:

«وفي منزل أخر تربع على أحد المقاعد شاب صامت ذاهل أخذ يدور بعينيه في أنحاء المنزل».

وتتوغل الكاتبة في سردها واصفة مشاعر المرأة المطلقة حين عودة الأم إلى بيتها بعد طلاقها تنازعها كرامتها و يكسوها الإحساس بالندم وقطرات الذل التي تجعل من الإحجام أملاً، ومن الإقدام ألماً حيث تقول: «لقد لبثت قائمة أمام الباب أسأل نفسي أأقدم أم أحجم؟ أأطرق الباب أم أنصرف عنه. لقد عجزت عن الإقدام وكرهت أن أطرق الباب. لم أحس شوقاً إلى لقاء الظلال، ظلال والدكم في كل مكان، ولكني حزمت أمري وطرقت الباب طرقات ثقيلة متماسكة».

وحين تبني جملة على فضاء مشاعري عميق وواسع كإحساس أفنان حين وُلدت (عبير): «فكان على أفنان أن تحمل الصغيرة لتسكتها، وهي نفسها بحاجة إلى من يرعاها. كان عليها أن تطعمها، أن تبدل ملابسها، وهي الأجدر بالعناية والحنو».

وتلجأ الكاتبة إلى تفسير عبارات هي من الوضوح بمكان مما يفقد البنية السردية تماسكها الفني كوصفها لمشاعر (مازن) حين لم يجد أفنان في المنزل: «فأظلمت الدنيا في عينيه». فالعبارة مُعبرة حد الاستهلاك، ولكن الكاتبة تردفها بعبارة تبريرية سمجة ليس لها موقع فتقول: «كأنما لو كان حضور أفنان يضئ الوجود وبغيابها انطفأ هذا الضوء».

وقد وظف الحوار في النص بمنحنيات ثلاث الدايالوجي الذي جاء مبتوراً من أي عمق فكري أو بوحي فكان خطاباً حوارياً مباشراً مارست الكاتبة فيه سلطويتها محاولة خطف الحوار بعبارات متطفلة مثل «قال – قائلة – توجه إليها سائلاً – وأنتظر لحظات ليسمع الجواب». فيظهر للقارئ الصوت الظاهري للشخصيات وصوت الكاتبة التي تظهر في النص ولا تختفي ففي حوار مازن ورابعة تقول رابعة:

«مازن، اخرج وإلا حطمت الباب

فقهقه الفتى ساخراً وقال في برود وتحد:

أتحداك يا رابعة فأنت لا تستطيعين كسر عود ثقاب.

فصرخت رابعة في انفعال هادر قائلة: «أنت لا تغيظني بكلماتك الساخرة».

وبهذا يمر الحوار عبر بوابة الكاتبة التي تجعل القارئ يعيش عزلة مع الشخصيات داخل النص مما جعل الشخصية مقيدة تفتقر للاستقلالية.

وقد كشف لنا المونولوج عن مشاعر مكبوتة ولغة صامتة فلم تجد الزوجة أنيساً تبث إليه صدمة طلاقها سوى ذاتها قائلة: «نطقها وكأنها كلمة عابرة من قاموس كلامه السهل، هل أصبحت بهذه التفاهة والرخص غير معقول لا بد أن أذنيها خانتاها، هل عيناها خانتاها؟!».

وكان للحوار الكتابي (الرسائل) - كتقنية حوارية تمتاز بالتعبير المكثف - أثره في النص حيث لجأت إليه أفنان متلمسة فيه ما يبدد وحشتها ويبدد غربتها وكان لهذه التقنية دور في تدفق الحدث وإضاءة الموقف.

وإن كنا نلمح برودة نموذجية في التعامل مع المواقف إلا أنها تناولت البعدين النفسي والاجتماعي للشخصية مسيرة لغتها عبر المنحنيات الحوارية والبنى السردية بمستوى أحادي غاضة الطرف عن التباين المعرفي بين الشخصيات.

ولجوء الكاتبة إلى التصوير الخرافي الأسطوري من خلال مشاكلتها المعرية لسندريلا تلك القصة التي سمعناها وقرأناها حد الحفظ فطالما رويت لنا ومازلنا نرويها.

وتبدأ المشاكلة من قولها: «وفي منزل آخر كانت هنالك طفلة صغيرة وقد ارتدت أسمالاً بالية تمسح الأرض وتنظف الصحون وتغسل الملابس وقد بدت على وجهها آثار لكدمات حديثة». فقراءتنا لهذه الأسطر تجعل القارئ يغلق النص فقد بات كل شيء فيها واضحاً فهي ليست عن سندريلا ببعيد فزوجة أب قاسية تفضل ابنتها

عليها ويأتي في النهاية فارس مغوار ينقذ أفنان الجميلة وما كان الفرس سوى مازن. فجاءت الخاتمة تقليدية متوقعة حيث الانتصار للحق والفضيلة.

وأرى أن الكاتبة من خلال سردها تميل للنزعة الطفولية فإنتاجها الأدبي من الأفضل وضعه في حقل أدب الأطفال وما يبرر رأيي عدة أمور منها:

1 – أول عبارة تصادفنا في النص بدأتها بأسلوب يشاكل النهج الحكائي للطفل حيث قولها: «كانت هنالك ضحكات رنانة». وهذا أسلوب حكاية الطفل التي تبدأ عادة "بكان يا ما كان في قديم الزمان، كان هنالك».

2 – جاء الخطاب بضمير الغائب وكأنها تحكي لتُسمع.

3 – الانتقال الهلامي عبر الأزمنة.

4 – تبسيط القضية الحدث وتناولها بسطحية.

5 – التصور الساخر الفنتازي المبالغ فيه لقبح عبير، حيث تقول: «كانت قبيحة الشكل. كانت إلى القصر أقرب منها إلى الطول، عريضة ضخمة الأطراف، لها وجه غليظ، أنف كبير غال في الكبر منبطح مسرف في الانبطاح قد اتصل بجبهة عريضة، شعرها الغزير الجعد الفاحم، مقوسة الظهر، منحنية... إلخ». فأسقطت عليها كل ما في القبح حتى كأن القبح هي.

6 – لجوؤها لسندريلا كقصة كانت ومازالت محببة للطفل.

7 – تبسيط بنية الجملة وشرحها وتفسيرها.

8 – هي عملها اليتيم ولها في طور الطبع مجموعتان قصصيتان للطفل.

المداخــلات

• الأسـتاذة أمل القثامي:

مـداخلتي تـدخل تـحت نطاق «وقـع الحـافـر علـى الحـافـر»، وهـذا يـعنـي أن الأخت إيمان مـا تركت لنا مـجـالاً للمـداخلة.. ولكني أقـول: إن النص رغم كونه تسـجـيلي واقـعي، وارتكز على لوحـات تقـريرية، سـاعـدت بدورها في عـدم نجـاة الكاتبـة من الخطابية والالتزام القسري.. ورغم أن انطلاق حدوتة قديمة حديثة. ورغم الفصل بين السيـاقـات الحـوارية بتـعليـقـات أجـهضـت فنيـة الحـوار... إلخ، إلا أن هـذا النص بات متناهياً بين قدم المشكلة وتأصيلها في المجتمعات، وبين محاولات الكاتبة الدءوبة في إخراجه بصورة منمقة تتناسب مع زمن هذا الطرح.

من هذا المنطلق لا نهضم حق الكاتبة ولا نردئها في غياهب الجب لأنـها تناولت قضـيـة متـعـارفـة مـسـتـهلكة.. بل ننظر إلى حـوض النص، فـهـو يرتـع ببـعض الأزهار اليانعة المتعطشة لماء القارئ الناقد المنصف.. فهل وجد هذا الحوض ماءك يا إيمان؟



• الأسـتـاذ عبدالمؤمن القين:

في الحـقـيـقـة، القـصـة مـوضـوعـهـا قـديم ومكرر ومـسـتـهلك. وتاريخ الطبع غير موجود، ولكن أستطيع أن أخمن أنه قبل (40) أو (50) سنة قبل أن تتعلم الأم.

*** الدكتور حسن النعمي:**

إذا كنت تقصد تاريخ طبع الرواية فهو عام 1398هـ/1978م، وهي بالمناسبة أول رواية أصدرها نادي جدة الأدبي.

*** الأستاذ عبدالمؤمن القين:**

عموماً هي تتحدث عن فترة زمنية في تاريخنا العائلي، وهي في حدود ما ذكرته (40-50) سنة، وما لاحظته هو جهل الأمهات بالقراءة والكتابة من خلال حال الزوجتين.

المقدمة – كما يظهر – بقلم الأستاذ محمد حسن عواد – يرحمه الله – وإن لم يُصرح بالاسم، وعند العواد لا فرق بين أدب المرأة وأدب الرجل، وهذا صحيح إلى حد كبير في هذه القصة. أما لقب «الجنس العطوف أو الجنس اللطيف»، ففي هذا تأدب يتمشى مع القيم الإسلامية. والقصة كما أراها تمثل فترة جهل الأمهات بالقراءة والكتابة – كما أسلفت – وعبارة العواد نقف أمامها عندما قال: «إلا إذا أمن غواص اللآلئ بما يتاح له منها دون سباحة واسعة في أعماق البحار والمحيطات».

هذا الواقع صحيح، فالقصة تحوم وتدور وتبالغ، وتهول في أشياء، ولكن دون ذكر التفاصيل الدقيقة للمأساة، وفيها نوع من المأساة ولا شك أو كما يقال بالإنجليزية «تراجيدي». هذه العبارة لها مدلولات اجتماعية ذات ارتباط بطبيعة المجتمع السعودي نفسه. فالأديب يقف أمام تصوير المأساة في مجتمع موقفاً حائراً. هل يرضى نزعته الفنية فيكف عن أستار المأساة وينتهكها، أم يقدم الواجب على الفن ويكتفي – كما يقول العواد – أن يكتفي بما يتاح له من اللآلئ بدون سباحة واسعة في الأعماق. وهذا رأي يتفق مع ما ذهب إليه الدكتور منصور الحازمي في كتابه «أدبنا في آثار الدارسين».

أما تصوير الكاتبة لمأساة (أفنان) رغم المبالغة فيه، إلا أنه تصوير جيد وواقعي في فترة زمنية كان الجهل يضرب أطنابه في المجتمع في كل من عالم الرجل والمرأة. فلم يكن «محمود» أرحم من والد مازن، كلاهما يمثل الرجل الصارم المتزمت المستغل لحقوق، لاسيما والد مازن في موقفه من طلاق زوجته، وإن كان محقاً في توبيخه لابنه مازن لعدم استئذانه منه في الخروج، ولكنه كان قاسياً في العقاب.

الكاتبة أيضاً صورت الطفلة عبير بأقبح الصور، وهذا قد يعني ضمناً الانتقام الإلهي من محمود وزوجته - في رأيي الشخصي - والذي انتهى بموته وابنته عبير تحت أنقاض بيته.. أما كيف تكتب أفنان لأخيها مازن في الوقت الذي تصرح فيه الكاتبة ببقائها في المنزل والعمل فيه دون الذهاب إلى مدرسة، فهذا تناقض وقعت فيه الكاتبة، وكان عليها أن تنتبه إلى ذلك وتعالج مسألة اتصال أفنان بأخيها بطريقة منطقية تتفق وظروفها التي لم تساعدها على التعليم.

في رأيي أن السببية في أجزاء القصة مقنعة إلى حد كبير، وعنصر المفاجأة يتمثل في علم مازن بهدم دار محمود وموته. أما الكابوس المفزع الذي رآه في منامه فهو مقنع نظراً لانشغاله بالتفكير في البحث عن أفنان. وقد جاء الكابوس ضمن الحبكة القصصية ووصولها إلى مرحلة التأزم التي تتمثل قمتها في بنية زوجة الأب تزويج أفنان من رجل عجوز ثري فيما يبدو لتستفيد اقتصادياً من ذلك بعد فقد عائلها محمود، وهذا يمثل ذروة الشر في نفسها - والعياذ بالله - كما أن الكوخ القديم التي كانت تقطن فيه زوجة الأب ومعها أفنان، يمثل سلسلة من انتقام الله بها، بعد أن كانت تنعم بالعيش في مسكن جيد. وهناك أخطاء لغوية ومطبعية في القصة سجلتها في هذه الكلمة.. والله الموفق.

* الأستاذة حليمة مظفر:

تعليقي أولاً: لماذا أخرج النادي هذه القصة في تلك الفترة، فهي لا تمت للإبداع إلا كتجربة مبتدئة واعدة. هذا سؤال، وربما الإجابة عليه هو تشجيع إبداع

الجنس العطوف كما تم تسميته، لكن للأسف الشديد، أتصور أنها لا تليق بالنص الأدبي للمرأة السعودية. نقطة أخرى: إدراجها في قائمة النقد حالياً في "جماعة حوار" أيضاً لا أجد لها مبرراً. فهي قصة وليست رواية، وإن كانت قصة فأرى أنها لا تستحق حتى التعليق، لأن هناك فجوات زمنية، صدام مع القارئ، كل فقرة متسارعة الأحداث، أجد الكاتبة أيضاً مباشرة في طرحها، لم تترك مجالاً للقارئ لكي يفكر في خياله، أو يتلمس تلك الشخصيات، يعيش معها.

ما أستطيع قوله: إن القصة مجرد تجربة واعدة أراد النادي أن يشجعها في تلك الفترة منذ 25 سنة تقريباً، والنتيجة أنها ستكون نقطة لا تليق بنص المرأة، هذا هو تعليقي.

* الدكتور حسن النعمي:

شكراً للأستاذة حليمة.. وأقول إن هذا النص يأتي ضمن خطاب كامل لرواية المرأة.. ما له وما عليه، ونحن كما قلنا يهمنا المقولات الثقافية والفكرية في هذه الأعمال أكثر من الوقوف أمام الجماليات التي كلنا نتفق على أن النصوص الأولى في روايات المرأة تفتقر إلى كثير من أساسياتها.

* الأستاذ كامل صالح:

مع تأييدي لكلمة الأستاذة إيمان الصبحي، وتأييدها للأخت حليمة مظفر الذي هو صحيح في رأيي.. أقول إن حصيلة القتلى في هذه الرواية على مستويين: المستوى الأول قتل الأب الشرير القاسي المتسرع، والثاني نفس الشيء وهو أبو أفنان، أيضاً الزوج الخادع الذليل لرغباتها أيضاً يموت. وهنا نلاحظ في الرواية حالات لقتل الرجل بطريقة مروعة. أيضاً الأم في الصفحة (50) ندرك أنها غير متعلمة، لكن في الصفحة (15) نجدها تخاطب زوجها قائلة: «أن لك أن تصحو من

غفوتك وتنظر من حولك بعين الواقع.. نحن في عصر يتسم بحرية الفكر وحرية الرأي.. عصر يتسم بالحيوية والنشاط».

وتضيف قائلة: «أية سادية هذه التي تتملكك؟». ونلاحظ أن هذا الكلام لا يقوله غير المتعلم أو الذي لا يمتلك حد أدنى من الثقافة، وهذا خطأ فني في العمل الأدبي.

* الأستاذة سلوى أبو مدين:

أقتصر في رؤيتي للقصة على بضعة أشياء هي:

عقدة القصة لم تظهر بالشكل الذي أرادته، فكأنها وضعت العنوان أولاً، ثم نسجت على غراره بقية القصة، وحاولت جاهدة تركيب مشاهد تحاكي العنوان في المأساة، وترسم واقع المعاناة، فقامت بتقييم الصورة ما أمكن، ومن ذلك أنها جعلت الوالد في صورة الرجل شديد القسوة والذي يضرب ابنته بسوط من الجلد، بمجرد أن أخبرته زوجته بما يضايقه، ثم صورة عبير شديدة البشاعة، والتي يمكن أن يستحيل وجودها مع كل تلك الصفات والملامح وموضوع القصة من حيث محاكاته للواقع، فلم تجد الكاتبة ذلك وشابت القصة شوائب، فمثلاً: لا يعقل أن زمناً يستخدم فيه «مازن» الطائرة للسفر، نجد أفنان تسكن في كوخ، والعقدة في هذه القصة لم تكن كافية، والكم الذي يشير إليها عنوانها من الألم والعنف، ثم الانفراج الجميل مع البسمة. فأتت العقدة تبعاً لذلك متواصلة شيئاً ما، إضافة إلى كونها أتت باهتة، وقد قفزت الكاتبة بقلمها فترات زمنية كبيرة، سببت تبايناً في بعض الأحداث، مما جعل القارئ يسأل بعفوية عن هذه الفترات كما هو الحال بين الأب وأولاده وبين الأم وأولادها.

أما لغوياً فقد جنحت عن بعض الكلمات إلى العامية.. مثل كلمات (نرفزة، المرجوحة، كنبة، منكوش).. كما وقعت في بعض أخطاء نحوية منها: تنوين الممنوع من الصرف من الأسماء (مازناً، أفناناً) لكنها لم تؤثر على هيئة القصة وأحداثها.

*** الدكتور ظافر الشهري:**

في الواقع أشعر بالسعادة هذه الليلة لوجودي في هذا النادي العريق الذي قدم ويقدم الكثير للثقافة والأدب في بلادنا، من خلال رؤاه وأطروحاته وأنشطته.. فشكراً لكم وشكراً للأستاذ رئيس النادي الأستاذ عبد لفتاح أبو مدين وللإخوة جميعاً.

وفي الحقيقة لم آت لأداخل أو أنقد، لأنني ما كنت أعلم بهذا النشاط المنبري الثقافي للنقد إلا قبل لحظات، ولم أقرأ القصة، وإن سمعت عنها الآن من خلال الورقة التي استمعنا إليها من الأخت إيمان الصبحي، ونشكرها على تقديمها للقصة. ونحن بحاجة إلى ناقدات – إن صح التعبير – للأدب، سواء كان من الرجل أو المرأة.

واسمحوا لي أن أقدم تصوراً من خلال ما سمعت من تعليقات نقدية عن القصة التي أمامنا، فقد قالت الأخت إيمان في ورقتها أن الحوار المباشر هو إحدى سمات الرواية، كما أشار زميلي وصديقي الدكتور حسن النعمي إلى أنها صدرت عام 1398. وهنا أقول: إن الحوار المباشر ومستواه الذي لا ينفصل عن الشخصية، وهو من سمات روايات البدايات – إن صح التبعير – ولو أخذنا روايات البدايات عند الروائيين السعوديين، سنجد الحوار تقليدياً إلى حد كبير ومباشر، ويكون فيه الراوي سيد الموقف، وهو الذي يقدم الشخصيات، ويقدم ويؤخر، وهذا قد يعني أنه عيب من عيوب البدايات.

وفي رأيي أن الرواية التي تثير جدلاً ونقاشاً أدبياً هو أمر جيد بغض النظر عن بعض العيوب التي سبق وأشار إليها بعض الإخوة. ولأنني لم أقرأ الرواية إلا وسمعت منهم، فلا أستطيع الحكم إلا على ما ذكر في هذه المداخلات حول ما يعتبر من عيوب البدايات. شكراً لنادي جدة الأدبي. وشكراً لجماعة الحوار وبصماتها الواضحة في ذلك جنباً إلى جنب مع جماعات والسرد الأخرى في الرياض والشرقية.

* **الأستاذة سهام القحطاني:**

نشكر للأستاذة إيمان الصبحي قراءتها المتعمقة لقصة «بسمة من بحيرات الدموع». ومن خلال قراءتي لهذه القصة لفت انتباهي نقطتان:

الأولى: خصوصية التجنيس، وهذا أمر يطول فيه الحديث لذا لن أتطرق إليه.

الثانية: الضعف التقني لآليات البناء القصصي في هذا النص.

وبداية أرى أن القصة تتكون من ثلاثة مستويات هي: المستوى الحكائي.. المستوى السردي.. المستوى الدلالي.

- بالنسبة للمستوى الحكائي أو الحكاية، فهو عبارة عن الوظائف والشخصيات، وتؤدي إلى استمرار الأحداث والأفعال نحو غاية معينة من خلال تصميم الراوي أو السارد أو الكاتب للأحداث ضمن خصوصية تنظيمية، تؤدي إلى هدف.
- المستوى السردي، وهو ما أركز عليه عند قراءة أي نص من النصوص السردية، ومعناها طريقة إيصال الحكاية عن طريق إنتاج الوقائع والأحداث بعد إقامة علائق تفاعلية بينها، وهذا يحول الحكاية من نموذج حياتي إلى تجربة أدبية. والمستوى السردي يعتبر هو الأساس في ذلك، والمقصود بالسرد أنه وسيلة إيصال القصة إلى القارئ أو المستمع عن طريق وسيط يجمع بين الشخصيات وبين المتلقي. هذا الوسيط أسميه (السارد) أو الراوي، وتختلف عادة طريقة السرد، وهذا يؤدي إلى اختلاف إنتاج الأثر الوجداني الناتج عن الحكاية.
- أما المستوى الدلالي هو الغاية من الحكاية أو إيصال المغزى الفكري.

وهنا نأتي إلى النص القصصي الذي نحن بصدده، نجده قد عرض لنا العديد من النماذج: نموذج الحب المتمثل في مازن.. نموذج الظلم.. نموذج الشر.. نموذج الخير.. وكذا القسوة.. الطلاق. وكلها نماذج موجودة في المجتمع ولا ننكره. لكن هل على السارد أو الأديب أن ينقل لنا النموذج كما هو (منسوخ) أو فوتوغرافي؟ بالطبع

لا.. وإنما وظيفة السرد التي كانت ضعيفة جداً، لم تفلح الكاتبة في إعادة تشكيل هذا النموذج لإعطاء هويته أو صورة خاصة، لذلك أرى أن النص افتقد الصنعة الأدبية، لأنه نقل النموذج نقلاً فوتوغرافياً، لم يعطه هوية أو تشكيل مختلف، لأن الخلق الأدبي هو نموذج للحياة، لكن بصورة مغايرة ومختلفة. فهذا أول ما لفت انتباهي.. فقدان الخلق الأدبي، لعدم تمكن الكاتبة من السرد وآلياته.

النقطة الثانية هي اهتزاز الوظيفة، واهتزاز الشخصيات. ما معنى الوظيفة؟ الأديب (بروبي) يعرف الوظيفة بأنها عمل شخصية ما، وهو عمل محدد من زاوية دلالته ودوره إنتاج أو دفع الحبكة إلى النهاية. أيضاً نجد الشخصيات كانت باهتة غير مرسومة بالطريقة الفنية أو التراجيدية التي توظف في دفع الحبكة إلى النهاية.

أيضاً أدهشني في هذا النص أن الكاتبة اعتمدت على شخصيتين في افتتاح الشخصيات ويرى بعض النقاد أن افتتاح الشخصية هي من القيم المتغيرة في السرد. وأنا أرى أنها ليست متغيرة. افتتاح الشخصية يمكن أن يكون من القيم الثابتة في السرد، كما نجد في (أحدب نوتردام) لفيكتور هوجو. فالكاتبة اعتمدت على افتتاح شخصية (رابعة).

* الأستاذة سارة الأزوري:

بداية أقول: إن القصة أوحت لي بأني سألتهم كل أجزائها، ولكني لم أقطع شوطاً كبيراً، حيث اتضحت لي معالم النهاية. فهذه القصة شبيهة بفيلم تليفزيوني، ولا أبالغ لو قلت إنها حكاية من حكايات الجدات. فهي لا تعد كونها نصاً تقليدياً. فهذا ما بعث في ذهني علامات استفهام حول اختيار هذه القصة للقراءة، وأضم صوتي إلى صوت الأخت حليمة مظفر، وأطرح هذا السؤال على الأستاذ الدكتور حسن النعمي: هل يهدف الدكتور حسن لتأسيس الذاكرة السردية في بلادنا من خلال مناقشة هذه الروايات الهاوية؟ وإذا كانت هذه الذاكرة قد تجاوزت إبداعاتنا الحاضرة في مراحل كبيرة من قبل، فلماذا الإصرار على متابعة كل كاتبة هاوية؟

هذه القصة اعتمدت على المصادفات. فموت زوج الأم - محمود - وابنتها عبير لم يسهم في نمو الحدث، وإنما هو مجرد إسدال الستار. فهناك بعض الشخصيات ظهرت في الحدث اعتباطاً، ولم توظف جيداً، مثل وجود الأختين. الأمر الآخر استغلال مازن لقوته الجسدية، وتوظيفها في السيطرة على ضعف المرأة، ونرى ذلك في مصطلحات (اصطياد، فلول، غضب رواية). مع أن هذه الفقرة شدتني في بداية القصة، وأعتبرها حسنة لهذه القصة.

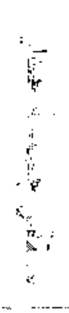
الأمر الآخر جفاف العاطفة المتسلطة على مازن ومشاعره متمثلاً في عدم خوضه في حرب النضال والبحث عن أخته، وفي النهاية نلتمس الأعذار لهذه الكاتبة.. فوقع التجربة في تلك المرحلة فرض عليها محاكاة نمط الكتابة التقليدية.

* الدكتور حسن النعمي:

شكراً للأستاذة سارة.. وإذا كنت قد فهمت سؤالك، فأنا أوضحت من قبل أن قراءة هذه الأعمال تأتي ضمن خطاب يخص رواية المرأة أو كتابتها السردية. فنحن نتناولها ليس من باب الإجبار، إنما احتراماً لتاريخ هذه الكتابات. كما نتناولها من أجل أن نؤسس عليها مقولات وحمولات اجتماعية وفلسفية وفكرية. وإن كان الأمر يبدو غير مكتمل الآن، فإنه سيكتمل مع اكتمال قراءة هذه الروايات.

* الدكتور يوسف العارف:

لم أقرأ الرواية بنصها الأصلي، ولكن من خلال متابعتي لقراءة الأخت إيمان الصبحي وهي جادة وواعية، سأتداخل معها في نقطتين:



- الأولى: أنها حكمت على أن هذه الرواية قريبة من أسلوب أدب الأطفال، وهذا لا يعني أنها سيئة، فأدب الأطفال ميزة أيضاً بحد ذاتها، وله أسلوب راق يتعامل معه كل من يكتب أدب الطفل.

- النقطة الثانية: عنوان الرواية «بسمة من بحيرات الدموع» وأذكر أننا قرأنا رواية سميرة خاشقجي «قطرات من الدموع». أظن أن هذا المدخل الروائي ربما يكون واعياً لو وقفنا عنده، خاصة أن الدموع لها دلالة عند المرأة. هل دموعها ضعف؟ هل هي استجداء؟ هل هي قوة؟ بالطبع من خلال النص الروائي يمكن الحكم على هذه الدلالة. ومسألة أخرى حول مسمى «الجنس اللطيف والجنس العطوف» أنا أسميه الجنس الشغوف.

* الدكتورة أميرة كشغري:

هناك محوران أود التعليق عليهما بإيجاز حول ما قيل هذه الليلة.

- الأول: بالنسبة لتبني النادي إصدار هذه الرواية.
- الثاني: يتعلق بقراءة (جماعة حوار) للرواية.

الدكتور حسن النعمي شرح بوضوح ما يهدف إليه الملتقى من قراءة هذا النص السردي. وبالنسبة لقراءة أو نشر الرواية من قبل النادي، فربما أتفق مع ما ذكرته الأستاذة حليمة مظفر، ولكني أعتقد أن رسالة النادي، رسالة أدبية ثقافية، وتبنيه نشر نصوص لنساء سعوديات في زمن معين، لا يعيبه أن يكون النص أضعف من المستوى المطلوب فنياً خاصة إذا ما أخذنا في الاعتبار الفترة الزمنية التي نشر فيها، لذا أعتقد أن تشجيع المرأة السعودية بنشر ما تكتبه وتبني ما تقوم به هو أمر جيد، وبالذات ما يتعلق بالفكر أو فكرة تريد إيصالها.

المحور الثاني، هو ما وجدته في الرواية المذكورة التي نقرأها. فبالإضافة إلى القراءة الشاملة للأستاذة إيمان الصبحي، أتفق معها في أن الرواية قد تكون (حدوتة) كما قيل أو كما تناقشنا، حدوتة قبل النوم. وهذه ميزة كما قال الأستاذ يوسف العارف أن تكون من أدب الأطفال، ولكن نحن لسنا بصدد هذا النوع من الأدب هنا وفي نظري أن الرواية بها جوانب إيجابية، فهي تتبنى قضايا حقوق المرأة

والوصاية عليها، والطلاق، وحضانة الأطفال، وهذه موضوعات اجتماعية هامة أثارتها الكاتبة ولو بشيئين من التعجل والسطحية. وعموماً هناك قضايا ثقافية واجتماعية تهمنا، ومن المهم أن تتناولها المرأة لأنها هي الأساس، وأعتقد بوجوب طرح مثل هذه القضايا.

السلبية الأخرى في الرواية إلى جانب الملاحظات الفنية والتقنية والجمالية التي تحدثتم عنها، هي وجود مغالطات واضحة استوقفتني. فالقاصة تذكر في (صفحة 15) قولها: «أعتقد حينما دخلت سيدة في العقد الثالث من عمرها، مكتنفة بهالة من الوقار والحشمة، ودلف خلفها رجل يتخطى العقد الخامس، وغطى الشيب شعره الأسود، وتركت الأعوام آثارها على وجهه الأسمرِ».. ثم نلاحظ أن الابن (مازن) شاب. فكيف تكون الأم مثلاً في هذا السن.. أعتقد هذه مبالغة. وهناك عدة مغالطات زمنية ومكانية، ومغالطات معرفية أحياناً، وأتمنى تفسيراً لذلك. هل أنا فهمت ذلك بشكل صحيح؟ وأعني هل سيدة في العقد الثالث وابنها في العشرين، هذا غير واقعي!

أعود وأقول: إن قراءة النص بحد ذاته الذي قرأناه يعبر عن المرأة في فترة معينة. هو نص له إيجابيات وسلبيات. وقد نؤسس لخلفية معرفية لقراءة النص السردي النسوي.

* الأستاذة سعاد عثمان:

النص الذي أمامنا ربما تعرض لنقد قاس جداً وعلى كاتبته. وقد أعجبني من أنصفوها مثل الأستاذ عبدالمؤمن القين والأستاذ ظافر الشهري. إن كانت الكاتبة مبتدئة وفي فترة زمنية بعيدة، فإنها كتبت عن مشاعر وظروف عايشتها أكثر من أنها كانت تتعمد في قصتها الحبكة القصصية أو إثارة المشاعر. وأتصور أنها كتبت بدموع عن تجربة خفية. عن آلام. الأمر الآخر أنه لم تكن لديها الدراسة للغة العربية الجميلة التي أجادتها كل الأخوات الموجودات اليوم هنا.

أتمنى تعدد الناقدات، ولكن أتمنى أيضاً أن يكون نقد المبتدئات أقل تجريحاً. فأخطاء السابقين تصلح من شأننا في الحاضر.

* الدكتورة أميرة كشغري:

أود الإشارة إلى أن الأستاذة سعاد عثمان تشارك معنا لأول مرة، وقد فاجأتنا بكتاب لها بعنوان «الرجال أيضاً يبكون». فالدموع ليست للنساء فقط. والكتاب صدر عن النادي الأدبي عام 1423هـ، ولها إنتاج أدبي موسوعي آخر، وهذا بالطبع من الإنتاج الإبداعي.

* الأستاذة خلود الحارثي:

من خلال قراءتي للقصة أسجل ما يلي:

يمكن القول أن البناء في القصة ركيك، بل متهالك، آيلة للسقوط على كل حدث. لذلك لم يأخذ أي حدث في القصة حقه. الأحداث وجدتها مبتورة متلاحقة مفاجئة ومبالغ فيها. أيضاً بعض الأحداث مقحمة، بحيث لو حذف منها لا يلاحظ القارئ ذلك مثل المشهد الأول في القصة، كذلك في حلم مازن. وأتفق مع الأستاذة إيمان الصبحي في أن المبالغة في القصة أدخلتها في عالم قصة سندريلا، من حيث تعذيب محمود وزوجته لأفنان، ووصف جمال أفنان المبالغ فيه، تقابلها مبالغة في وصف قبح عبير.

والحقيقة أتفق مع الأستاذ عبدالمؤمن القين في أن التناقض الذي وقعت فيه الكاتبة يوجد في موضوع كتابة أفنان للرسائل وهي لم تدخل المدرسة، أو لم تذهب إلى المدرسة. أيضاً الغموض في بعض الأحداث كموت والد مازن. تهدم منزل محمود، طلاق أم أفنان، مكالمة عبير، وأخيراً وجود أخطاء إملائية، أو لنقل مطبعية مثل عدم التفريق بين همزة الوصل وهمزة القطع، وبشكل عام نلحظ عدم نضج الفكرة في ذهن الكاتبة.

* الأستاذ صبري رسول:

كون هذا العمل الأدبي الوحيد أو اليتيم للكاتبة، فهذا لا يعفيها من البحث عن سقطات فنية في العمل من حيث الفكرة. هذه القصة محاكاة لقصة «كوزيت» للأديب فيكتور هوجو.. أحداث متماثلة ومتشابهة، ومن حيث الفكرة فيها محاكاة.. أحداث.. بؤساء، فالطفلة «كوزيت» تعيش مأساة مع أسرة أخرى أو خادمة وغير ذلك من طلاق، وهكذا، لكن هذه المحاكاة لم تنجح وفاشلة فنياً. والكاتبة أسقطت مشاعرها في رسم الشخصيات، فعندما تصف أفنان تجعلها في غاية الجمال والرقة، بينما عبير قبيحة ودميمة حتى صوتها خشن مما يجعل صديقاتها يبتعدن عنها. وأخيراً قوتها قسرياً تحت هدم البيت. فالكاتبة هنا أسقطت مشاعرها على رسم الشخصيات ومصيرها أيضاً. فالملاحظ أن الخلل الفني هو السائد والحاضر في مفاصل القصة التي تفتقر أيضاً إلى البنية الفنية، وإلى الترابط بين أركانها من حيث الناحية الفنية.

القصة في تصوري غير ناجحة ولا نعفي الكاتبة حتى لو كان عملها وحيداً. ومن حيث الخطاب الروائي نلاحظ أن الكثير من الروايات التي قرأناها، حتى عناوينها (قطرات، بحيرات، دموع البراءة المفقودة) كلها عناوين تثير الشفقة. والمرأة في خطابها الفني لا تختلف عن خطابها في الحياة، تحاول أن تصور الحزن والألم لانتزاع الشفقة. وبذلك لم تستطع الكاتبة الارتقاء إلى الفن الروائي. مثلاً الكاتبة لا تحمل المرأة مسؤولية تداعي البيت وتحطمه وسقوطه، وفي الحقيقة، الكاتبة هي من هدم المنزل في لحظة دون إشارة سابقة إلى أن المنزل قديم. فالرجل حسب أحداث القصة هو من دمر أسرة سعيدة في لحظة مثيرة عندما طلق زوجته. كذلك تداخل الخطاب الفني مع فنيات القصة. فإذا سمعنا خبر حادث أو مقتل شخص، ممكن أن ننساه، وعندما نقرأ خبراً فنياً عن حادثة ربما يعيش المشهد معنا فترة ونتأثر بها.

* الأستاذ عبده خال:

إذا أردنا أن نتحاكم نقدياً أو التواصل مع مثل هذه النصوص، فإننا لن نجد

شيئاً يتوافق مع ذائقتنا، لذلك نعيد المسألة إلى تاريخية الكتابة، أو النص حينما كتب، وازدهار مدرسة على أخرى في تلك الفترة، وبالتالي لجوء الكاتب إلى اقتداء بما يثار أو بما ينتهج من كتابة في تلك الفترة، لكنني أتراجع اليوم عن هذا القول، لأننا سوف نقرأ روايات – وفق ما يقوله الدكتور حسن النعمي من وصف بعض الروايات بأنها غثة وباردة – سوف نجد أن رواية كتبت في عام (2001م) أكثر غثاثة وبرودة من هذا النص، وهو أيضاً نص مقرر سوف نقرأه.

يبدو أن ثمة مشكلة بين من يكتب بعيداً عن التواصل مع آراء ثلة من النقاد الذين استطاعوا أن يقدموا الرؤية الحديثة لكتابة الفن الروائي، وأعتقد أن مثل هذا اللقاء فرصة لنا جميعاً أن نتناقش ونتحاور في كيفية الكتابة، وهذه الكيفية ليست مرتهنة بما يقوله الناقد، بالطبع لا أثبت هذا القول، لكن يعطيك التصورات والأبعاد الجديدة لكيفية هذه الكتابة.

ولا غرو من قراءة تاريخنا الروائي، والتاريخ الروائي النسوي واكتشاف هذه الهشاشة، لأن ما يقوله النقاد وعلماء الاجتماع من أن النص الضعيف يمكن الناقد من قول أشياء كثيرة. كما لا يستطيع أن يحدثه النص المتماسك القوي، يظل هذا الأمر متروكاً لذائقتنا. فهناك من يجد مثل هذا النص، وهناك من يرى أن ضعف النص عائد إلى تطور النظرة لكيفية وماهية الكتابة.

* الأستاذ حسين المكتبي:

لن أتحدث كثيراً عن النص، وإنما لي مداخلة مع الأخت إيمان الصبحي وأسأل: لا أدري من أين أتيت بهذا الحكي عن السرد؟ وهنا أذهب إلى ما ذهب إليه الأخ أحمد العدواني بأنها اضطربت في استخدام مصطلح الأيديولوجيا، مما اضطرها للوقوع في اضطراب القراءة، فلا هي أثبتت النص أيديولوجيا يحمل فكرة يريد تسويقها.

أولاً هي نفت عن النص هذه الفكرة، ولا أدري لماذا؟!.. وأسألها: ما هو الإيديولوجي الذي يسعى النص إلى تسويقه؟

أعتقد جازماً أن النص لا يقترب من بعيد أو قريب من الأيديولوجي، إلا فقط فيما قالته الأم عن الحرية والديمقراطية وأننا في عصر التنوير. أعتقد أن الأخت إيمان انطلقت من هذه البؤرة لتؤسس لنظرة أيديولوجية من خلال التأويل سينمائية النص.. إذا كانت هي قد اشتغلت في هذا المنهج، كان يمكنها أن تصل إلى نوع من أنواع الخطاب الأيديولوجي.

أيضاً قالت أن هناك ثلاثة منحنيات، وتحدثت عن منحنى واحد، وأغفلت المنحيين الآخرين.. وكنت أعتقد أن القارئ لهذه الورقة سيتناول هذا الموضوع من منحنى إنساني ثقافي.. أي يتحدث عن الإنسان الثقافي في الخطاب أو النص الروائي الذي بين أيدينا. أعتقد أن هذا الموضوع انطلاقاً من هذه الأرضية يمكن إسقاطه على حياتنا الواقعية ليخدم كثيراً ما نحن بصدده، وهو الخطاب الروائي النسوي.

أيضاً ثمة شكر للأخت سهام القحطاني على هذا الدرس النقدي.. وسؤال الأستاذ عبدالمؤمن القين: قلت ما قالته القاصة.. هو يصور يجسد أو يشرح فترة تاريخنا من تاريخنا الأسري. فهل انتهت هذه الفترة.. وهل باعتقادك أن الإنسان ينتهي بفترة تاريخية أم يتكرر بأشكال جديدة؟

*** الأستاذ عبد الرحمن عون:**

بالنسبة لمسألة الفترة الزمنية التي تشفع للشخص، ليست الأسرة في نظري.. فهناك تغير من ناحية الثقافة، حيث التطور الثقافي والانفتاح الذي حدث في وسائل التكنولوجيا غير المفاهيم الثقافية لدى المجتمع بشكل عام.. فلابد أن تتغير الأسرة من هذا التطور.

بالنسبة للنص، يلاحظ فيه تسطيح للأحداث ومبالغة في موضعها أحياناً.. إضافة إلى التناقض الكبير بين الواقع والمكان، وكذلك المبالغة في الزمان نجد أن الكاتبة بدأت بالشاب مازن.. البنات كبروا والآباء ماتوا، بينما مازن لايزال شاباً، وانتهت الرواية وهو طرزان وسوبرمان.

ولكن الأستاذة إيمان الصبحي أجادت في ورقتها بشاعرية لم نجدها في الرواية.. وإني أسأل مع بعض الإخوة الذين أطلقوا على هذا النص رواية أو قصة أو حكاية أو أدب أطفال: ألا ترون أن العمل يشفع له زمن وعمر الكاتبة؟ ومن باب الانفتاح والتشجيع أرى أنه لا يجوز محاسبة المبتدئ المجرب؟

الذي يشفع في زمن النص وجود العواد، وكتابة المقدمة.. كان هناك حاجة من النادي الأدبي إلى قلم نسائي.. وكذا المجتمع بحاجة إلى أول رواية نسائية يصدرها النادي لشابة جامعية، لذا قال مقدم الرواية كلاماً من التشجيع للكاتب أو الكاتبة على ما يكتب.

* الأستاذ علي الشدوي:

أعتقد أن الأخت إيمان الصبحي من حقها أن تختار مدخلاً للقراءة يناسبها، وليس من حق الأستاذ حسين المكتبي أن يجبرها على مدخل معين يرضيه ولا يرضيها. ونفس الكلام مع الأخت سهام القحطاني. كنت أتمنى أن نتعاون مع النص، ولا أن نتلقاه وفق نموذج يعجبها هي على الأقل نتلقى هذا النص ونتعاون معها في الظرف التاريخي والاجتماعي. وأجدني أميل جداً لرأي الأستاذة حليمة مظفر. فالقضية تتعلق بالتشجيع وليس عن مبدأ. فكرة خطيرة تولدت عندنا وهي «إن لم تكتب ما أريد قطعت يدك»!

وأنا قادم إلى هذا الملتقى كنت بصحبة الأستاذ سحمي الهاجري وكان يحدثني عن حكاية أوردها الأستاذ عامر العقاد في تجربة شخصية مع الأستاذ

محمد حسن عواد: ذات يوم اتصلت عليه كاتبة هذه الرواية، وكان يشجعها على الكتابة. وأعتقد أن ظروف نشرها كان في إطار التشجيع، ولاسيما أنه في إطار مؤسسي، وهذه المؤسسة من واجبها أن تشجع الجيل.. وليس من واجبها أن تراهن على أن يكون جيداً أو غير جيد في المستقبل، وأن تفتح طريقاً للمبدع الذي قد يستمر أو لا يستمر.

التعاون مع هذا النص يستوجب التركيز على أفكار مهمة للغاية، وهي أنه في ذلك الظرف التاريخي والاجتماعي، لم يكن على الكاتب أن ينظر إلى نفسه، باعتباره فنان يبدع نصاً فنياً، ولكن على أنه مصلح اجتماعي، ومن ثم سيكون وراء هذا الإصلاح الاجتماعي رسالة، وسينساق النص وراءها، وسيكرس كل إمكاناته لكي يوصل رسالة، وليس لكي يكتب نصاً فنياً يدخل رؤية، لذلك، فمن البدهي جداً أن ينزلق النص إلى المباشرة وإلى التسطيح، وإلى القفزات والفجوات الموجودة. وطبيعي جداً أن الفنان لم يكن ينظر إلى تلك اللحظة أو الظرف التاريخي، أو أنه يبني واقعاً، وإنما ينظر إلى نفسه على أنه ينقل واقعاً، ومن واجبه أن يوصل ذلك حتى يتم إصلاحه.

وفي تصوري أن مفهوم الواقع في تلك الفترة لم يكن واضحاً من حيث البنيان الثقافي. وأنا هنا أميل إلى تصور الأستاذة إيمان على أن النص حكاية يمكن أن تسرد قبل النوم. هذا صحيح، لاسيما أن فكرة الخير والشر قدمت وفق التصور الأخلاقي الموجود. الخير يظهر دائماً بصورة جميلة. والخير دائماً جميل، بينما الشر يظهر بصورة بشعة وكذا الشرير الذي عادة ما ينال جزاءه مثلما هي الحكايات.

لذلك أقول أرجو مرة أخرى أن نتعاون مع النصوص التي نقرؤها، وأن نتناولها من حيث هي خطاب وفي سياقها الزماني.

*** الأستاذة سهام القحطاني:**

أعتقد أن ملاحظة الأستاذ عبدالرحمن عون أن الزمن يشفع للنص، ملاحظة

أود أن أعلق عليها وأقول: من الممكن أن يشفع المجتمع للنص، لأن الأسس الفنية ثابتة منذ أرسطو. وأستطيع الآن آتي برواية (البخلاء) للجاحظ وأستنبط منها أسس القصة القصيرة، وأن استحضر روايات «فيكتور هوجو» واستنبط منها أسس الرواية. إذاً الزمن لا يشفع لثبات الأسس الفنية منذ زمن.

*** الأستاذة حليمة مظفر:**

ما أدهشني هو المقدمة التي كُتبت لهذه القصة، لم يدون اسم الكاتب الكبير الأستاذ محمد حسن عواد، رغم أننا لو قرأناها سنجد فيها بعض المبالغات. مثلاً يقول: «هذا الكتاب الذي بين أيدي القراء - بسمة من بحيرات الدموع يحوي قصة متوسطة لا هي بالقصيرة ولا هي بالطويلة، إنما هو بقوة سبكه في الأداء وجمال شاعريته في العنوان، وأهدافه الاجتماعية والإنسانية» وما إلى ذلك في المقدمة. وحقيقة لم أجد أي قوة في الأداء، وبالطبع الأستاذ الكبير لم يكتب اسمه تحت هذه المقدمة، فبالتالي لابد أنه أراد أيضاً أن يهرب من هذه النقطة.إنه يتحدث عن قوة أداء هذه القصة والتي تم نشرها من قبل النادي، ولم يضع اسمه مع تقديمها، فربما هذا اعتراض أيضاً منه بأن القصة ليست بذاك المستوى الذي يتناسب مع النشر.

*** الدكتور حسن النعمي:**

توضيحاً بشأن المقدمة، فإن هناك إشارتين تؤكدان أن من كتب هذه المقدمة للقصة هو الأستاذ العواد، الأولى إشارته إلى ديوانه الذي اقتبس منه بيتاً، والثانية تضمينه مقولته المشهورة (الجنس العطوف). أما كونه لم يكتب اسمه، فإما أن يكون سهواً، وإما أن صدور الكتاب عن النادي يغني عن التصريح بالاسم، وهذه تأويلات ولا نريد أن نتجنى على الرجل. وعادة العمل يقدم نفسه.

*** الأستاذ علي الشدوي:**

تشجيع المواهب هو في جوهره إتاحة الفرصة وليس كما يقول المثل العامي «طبطب وليس، يطلع كويس» ولا ننسى أن النادي الأدبي مؤسسة، وبالتالي نظرته تكون رؤية مؤسسية وليست فردية. وإذا أخذنا الظرف التاريخي، كان هذا هو الموجود وكانت خطوة، ودائماً الخطوة الأولى تكون في المجهول.

نقطة مهمة أخرى إن تطور الرواية لا يأتي من الخارج، ولكنه يكون من الداخل. أقصد داخل النموذج وليس من خارجه. وفي تلك الفترة لم يكن هناك نموذج لأدب المرأة محلياً يمكن أن تأتي منه روايات حتى الرواية العربية كانت الترجمة ضعيفة، والتراجم ضئيلة. وهكذا المعطيات كثيرة وحتى الرجل نفسه يظل يكتب ويكتب حتى يقدم عملاً واحداً. مثلاً زيد مطيع دماج قدم "الرهينة" بعد ستة أعمال قصصية رديئة لم تعجبني، وهذه وجهة نظري. فيمكن أن تكتب المرأة كثيراً وتقدم أعمالاً ويكفيها عملاً واحداً جيداً.

فإذا كان علماء الطبيعة يحدون الأعمال الأدبية على التعايش، فلماذا نحن لا نعايشها. ومن الطبيعي أن يوجد نص رديء بجانب نص جيد لأن وجود نص أفضل من عدم وجوده، حيث الأشياء بضدها تتميز، ووجود هذه الأعمال مهم. وأخيراً أتفق مع الأستاذين عبده خال وعبدالرحمن عون في قضية أن لدينا ما يسمى بثقافة القطيع. إن اتجه غزال إلى اليمين فكل الغزلان تتبعه. فاليوم شكوى من هذا العمل أو ذاك ستأتي بعده آلاف الشكاوى، لذلك أنا أكره استغلال الظرف.

*** الدكتور ظافر الشهري:**

أولاً يجب أن نضع في الاعتبار أن الإبداع الأدبي ليس نصاً شرعياً، إنما هو كلام بشر يؤخذ ويرد، فيه الجيد وفيه الرديء. ولو رجع كل منا إلى ما كتب بالأمس لتمنى أن يغير ويبدل ويقدم ويؤخر. وأوضح أني لم أقرأ الرواية حتى أصدر حكماً

عليه، ولكن حسب ما تابعت من القراءة والمداخلات أن هذا العمل هو من البدايات. فإذا رفضنا هذا العمل، فسنرفض وفق هذا المنطق «فكرة» لأحمد السباعي، و«ثمن التضحية» للدمنهوري، و«التوأمان» للأنصاري، و«ثقب في رداء الليل» لإبراهيم الناصر الحميدان.. إلخ.. فالرواد لديهم أخطاء ربما أكثر من هذه الرواية التي ننقدها. وحقيقة أنا لم أقرأها، لكن ليس معقولاً أن نأتي أكثر من (20 سنة) ونصادرها ونقول إنها لا تصلح، فهذا جهد، وكلنا نعرف المحاذير التي كانت تعترض المرأة في مجتمعنا. كان مجرد الحديث عن المرأة قضية كبيرة، وكنا نتوجس خيفة ونحن نلقي محاضرة على الطالبات ولو بطريقة غير مباشرة، لأن مجتمعنا كان ينظر للمرأة نظرة أخرى. ولذلك أقول إن الظرف الاجتماعي ربما يشفع لها كقلم نسائي في بداياته وفي ظروف اجتماعية قاسية.

من خلال قراءاتي لبعض الروايات مثل «عيون على السماء» و«الزوجة العذراء» و«بيت العنكبوت» نجد نفس الأخطاء وأكثر. ومع ذلك تم تكريم تلك الروايات في نادي أبها ونادي الشرقية وفي دبي. فالحقيقة هذه نظرتي ولا أفرضها، ولكن أن ننظر على أنها نص بشري فيه الجيد والرديء، ولعل الذي كتب اليوم وأخطأ سيكتب الأفضل غداً.

*** الدكتور حسن النعمي:**

بصراحة.. يجب أن نفرق بين شيئين: الأعمال التي كتبت في ظرفها التاريخي علينا أن نحترمها وفق هذا الظرف، وأن نبحث عن مقولات الخطاب فيها، بعكس عمل يُكتب الآن بشكل رديء لا نتساهل معه لأن التجارب تأسست والنماذج واضحة للمبدعين.

*** الأستاذة إيمان الصبحي:**

تذكرت مقولة للأستاذ الغذامي هي «أن المنتصر الوحيد هو الكتابة. فهي

الباقية بعد أن يفنى الكاتب الفاعل ويتغير القارئ المنفعل». وقد سعدت بجميع المداخلات، وإن كان الاختلاف وارداً، فهذه وجهات نظر وجزء من طبيعتنا كبشر، ولكن مسمى حوار يجعل الاختلاف نكهة أخرى.

أشكر الأخت أمل على مداخلتها، وكذلك الدكتور ظافر الشهري، أما الأستاذ عارف ورأيه حول أدب الأطفال فأنا أقصد ما ذهب إليه. والدكتورة أميرة كشغري أتفق معها في وجود مغالطات كثيرة في الرواية. وبالنسبة للأستاذ حسين المكتبي حين قال: ماذا خرجت من هذا السرد، فالحقيقة أقول إنني صدمت عندما قرأت الرواية لأول مرة، وتساءلت: ماذا سأفعل بها؟!

بالنسبة لطريقة النقد للخطاب، فالأستاذ علي الشدوي أجاب على ذلك. أيضاً ذكر الأستاذ حسين المكتبي أنني ذكرت ثلاثة منحنيات ولم أذكر إلا واحداً، فأقول إني لست من السذاجة أن أنسى إكمال المنحنيات، أو الأستاذ عبدالرحمن عون حول قضية الزمن.. فهذه إشكالية كبيرة.



رواية "وهج من بين رماد السنين"

بطلة فارسة لنص يتأرجح
بين الانفتاح والانغلاق

خالد ربيع السيد

ينطلق العمل السردي الموسوم بـ «وهَج من بين رماد السنين» لكاتبته صفية عنبر من خمسة محاور رئيسية، تشكل في مجملها جل الطرح السردي، إن لم يكن كله. وتتشكل هذه المحاور بدءاً منذ الأسطر الأولى وحتى النهائية منها، لتبقى رهينة للدوران في أفلاك حلزونية متداخلة متكررة، تبدأ لتمضي في السرد ثم تنتهي لتعود لنقطة البدء.. وهكذا، وهي - حسبما أرى - السمة الأكثر جلاءً في العمل، سواء أكان ذلك على مستوى التكنيك السردي أو على مستوى الطرح الموضوعي، مع وجود بعض الاختلافات المتعلقة بتسلسية الحدث.. وعلى هذا الأساس ومن منظور آخر يمكن حصر عالم القص (وكبسلته) في الرواية إلى عالمين اثنين: العالم الأول وهو الملموس المعاش للبطلة «منى»، والعالم الثاني هو المحسوس والمتخيل لها، وهذين العالمين تشطراً عشوائياً على هذه المحاور الخمس والتي سأذكرها بعد قليل.. وهي كما سيتضح قد تفرعت إلى عشرات العناصر النصية، التي انبثقت منها وفيها عملية اجتراح شخصية درامية وحيدة وهي «منى» كبطلة متفردة للعمل ومتسيدة لأحداثه،

في أقرب ما يكون السرد إلى المذكرات الوجدانية الشخصية، حيث إن الذاتية طغت على العمل بشكل سافر، مما جعل الشخصية تعمل كرابط وحيد بين عناصر العمل المختلفة، وكونت منها متن السرد الماثل بين أيدينا.

«وهج من بين رماد السنين» عنوان يفتق معنى بزوغ ذكرى منسية، أو ربما انبلاج أمل غائب، في حين تومئ مفردة «رماد» إلى الطمر والعزلة.. وتذكر بطائر الفينيق الذي انتفض من حطامه وسديمه المنسي، يستعر ذكراه من توهج مبيت من أفول سنوات الخيبة والقهر والألم كما تصفها «منى».

يستهل صوت الراوي السرد.. يحكي مدخل الحدوتة.. تسلسل الأحداث ويحلل منطقيتها، ويبدأ بذلك بالشكل التقليدي للحكاية: كان يا ما كان.. قبل سبع وعشرين سنة.. إلخ. يستمر في الحكاية مستوضحاً خلفية زمكانية لمسرح بداية الأحداث، مبتدئاً بتوصيف مقتضب للمكان (هناك على زرقة مياه خليج نصف القمر.. وعلى بعد خطوات من الكثبان الرملية الضاربة في عمق الصحراء) - ربما كان هذا الوصف هو الأوحد في توصيف للمكان في الرواية - التقليدية.. طريقة كان يا ما كان، أو طريقة شكسبير، والتي انتهجتها الكاتبة كمقدمة أولى في السرد هي بداية تعتمد على البسط التمهيدي، الذي لا يلجأ إلى خلق حالة من التشويق أو التحدي الذي يستدرج القارئ ويغريه في الإبحار نحو الاسترسال في القراءة.. إنما تعتمد على سيكولوجية القارئ في الفعل القرائي، بمعنى، دافعه إلى القراءة، وانطباعه المسبق عن العمل.. من ناحية أخرى، جاءت هذه المقدمة متسارعة الإيقاع الزمني، متلاحقة الأحداث مختصرة التفاصيل، بحيث لا تترك مجالاً للتأمل أو الاستشراف بما سيكون عليه النص.. لكن لجأت الكاتبة هنا إلى هذه الطريقة بغرض تركيز الصورة على البطلين «منى» و«أمين» وتمهيداً للوصول إلى البداية الثانية في السرد، وهي عودة أمين إلى الوطن، وعودة اشتعال جذوة الحب بينهما مرة أخرى، الوهج الذي شع فجأة. قسّمت الكاتبة الرواية إلى ثلاثة فصول غير متكافئة في عدد الصفحات، الفصل الأول: وهج من بين رماد السنتين، الفصل الثاني: مسافرة، الفصل الثالث وهو الأكثر طولاً: أرجوك لا تجرحي خطى أمانينا، والذي كان يمكن

تقسيمه إلى خمسة فصول على الأقل. لا يمكنني التعريف وفق معيار منهجي أو فني فيما ذهبت إليه الكاتبة في تقنيتها المتبعة في هذا التقسيم، غير أنه يمكنني القول إن لا تقنية محددة قد اعتمدت، سوى تقنية العفوية، التي صبغت النص وجعلته يتأرجح بين كونه نصاً منفتحاً أو إحالته إلى دائرة النص المغلق.

خلال فترة ابتعاد أمين عن الوطن، حدث أن تزوجت منى من شخص فرض عليها بضغوطات من الأهل، وحدث أن فشل الزواج، ووقع الطلاق. يقول الراوي (ص 14) بعدها عادت إلى بيت أبيها كسيرة القلب حزينة النفس [والآن لاحظوا جيداً] تحمل وصمة عار في مجتمعها «مطلقة». هنا تبدأ دائرة العقدة.. العقدة الاستهلالية. يكمل الراوي «وبمرور الزمن وحنان والديها الفياض استعادت كيانها، وتغلبت على محنتها ونذرت عمرها الباقي للدراسة وتحصيل العلم الذي لم يعد يشغلها سواه».

الفقرة السابقة اشتملت على عقدة وعلى حلها، إذن فرضياً تكون قد انتهت الرواية في (ص 14). ولكننا نجد أن حل العقدة الاستهلالية، كان حلاً مؤقتاً لحين ظهور أمين مرة أخرى، إذ تطفو هذه العقدة إلى السطح مرة أخرى، وهنا تشرع الكاتبة بعملية طبخ على نار أكثر من هادئة، لتدخل القارئ في عمق العقدة الأصلية للعمل ألا وهي: الطلاق.. نظرة المجتمع.. المعاناة التي كابدتها البطلة في مواجهة ذاتها ومواجهة أمين ومواجهة المجتمع.. أركز على مجاز طبخ على نار أكثر من هادئة، إذ تتوضح مقدرة صفية عنبر في إيغال القارئ رويداً رويداً، وبتمهل كتابي حثيث، إلى درجة الإخلال بإيقاع الرواية، ولدرجة إقحام القارئ في قراءة جمل إنشائية مطولة مكررة ومحصورة في دوائر محددة، تستقي عشرات المترادفات والمتطابقات للتعبير الواحد «أنت ثوبي الذي ألبسه في عيدي، وربيعي في فقري، أنت الطوق في جيدي كما العقد في النحر، أنت جلل صمتي في الصخر، وعبق الأريج في سنين العمر.. إلخ». كل هذه المترادفات الإنشائية والمتطابقات التعبيرية.. كل هذا الملل.. والتكرار، يمكن في عملية مصالحة مع النص، من تسخيره لتحليل واستيعاب الحالة النفسية التي تعيشها منى. يقول الراوي (كان هذا الصراع في داخلها يكلفها

عناءً ومرارة وسهداً وألماً، ولكنها تحاول التعايش مع واقعها). وهنا تبدأ الكاتبة في إدخال القارئ إلى عالم منى وإلى الصراع النفسي التي كانت تعيشه وتجييره إلى عالم أمين.

أمين، هذا الغائب الحاضر، لم ولن تكتمل صورته في السرد، فظل غائباً كبطل للنص، حاضراً كشخصية محورية، لذلك لا يعرفه القارئ بعمق، كما يعرف منى.. كيف يفكر؟، كيف يتخذ قراراته؟، ماذا حدث له وهو في الغربة؟.. غربته الأولى وغربته الثانية، يقول الراوي (وسرعان ما ينسى أن يحمل قلباً محطماً عندما عاد من سفره الطويل)، لا نعلم لماذا قلبه تحطم في سفره، وإذا افترضنا أنه تحطم بفعل عدم تمكنه من الزوج من منى فالعبارة التالية تومئ إلى حدوث شيء آخر غير مبرر (ولم يعد يذكر غير حبه المخلص لابنة عمه). إن أمين كشخصية محورية ينقصها الكثير من التفاصيل التي تكمل صورتها لدى القارئ، وهذا ما لم يقله النص صراحة، غير أن هناك تلميحات من منى تفيد هذا المعنى. لا نجد صوت أمين في النص، إلا من خلال رسائله ومكالماته الهاتفية التي لا تفيد هذا المعنى. لا نجد صوت أمين في النص، إلا من خلال رسائله ومكالماته الهاتفية التي لا تنتهي. أين هو هذا الأمين؟ الكثير من الحوارات الهاتفية التي يجريها مع منى تبدو وكأنها من نسج خيالها هي، أو كأنها على لسانه ما تحب أن تسمعه منه. إن جزء كبير من شخصية أمين لا يراه القارئ إلا بعيني منى، والبقية الباقية من شخصيته هي وليدة خيالها. إنه حبيب متخيل، كما تتخيل المراهقة حبيبها.

ولكن من منظور واقعية الرواية، يمكن اعتباره رمزاً مسيراً وساعياً وراء تحقيق طموحاته العلمية. شخصية أمين تتنازع بين المثالية اليوتوبية وبين السلبية الجامدة. تظهر سلبيته في عدة مواقف: مثلاً عندما قرر السفر في المرة الأولى لإكمال دراسته، لم يتخذ أية خطوات فعلية لكي يحتفظ بحبيبته. لم يقم بخطبتها، لم يؤكد لوالد منى رغبته في الزواج منها، ثم الاتفاق على زواج مؤجل. اكتفى بأن وضعوا في إصبعه خاتم وهمي، ليطمئنه فقط أن منى ستكون من نصيبه، لم يجادل منى أو يناقشها في قبولها الزواج من غيره، ولم يشاركها في مشكلتها وعقدتها،

كان يحسن أداء دور المتفرج بامتياز. وهو في الشق الآخر مثالي، كما يقرر الراوي عند التعريف به من أنه شاب صالح كان يناديه والد منى بالصالح.. موقفه عندما قرر السفر في المرة الثانية، وتراجعه عن الزواج من منى وأخذها معهن بسبب دوافع إنسانية لكنه تركها لكي ترعى أبيها في فترة مرضه.

أعود فأقول إن المحاور التي أشرت إليها في البداية، والتي هيكلت جسد العمل، كانت بمثابة خيوط الشد في «النول» لنسيج البناء الروائي، وعليه يمكن رصدها فيما يلي:

أولاً: العودة بالذاكرة في عمليات استرجاع للماضي القريب وللماضي البعيد على حد سواء، وهذه الاسترجاعات أفضت بدورها إلى نصب ستارة الخلفية النفسية التي تتكون منها ذات البطلة «منى»، ومنها أيضاً، يستطيع محلل النص امتلاك أداة قياس جيدة تعمل كمسبار لأغوار خفايا أناها الباطنة.

وعلى هذا النحو تبلورت خلفية شبه كاملة، لا تظهر في النص دفعة واحدة وبصورة مباشرة إنما تظهر من خلال تشظيات متناثرة، في مقاطع كثيرة من النص، بحيث لا تمكّن القارئ الحقيقي من ترسيم حدود شخصية البطل، إلا بعد الإفراغ من قراءة العمل ككل.

من ناحية أخرى عملت هذه الاسترجاعات، المتقطعة والمتناثرة على خلق تشويق من نوع خاص، لا يخلو من تطويل وتكرار، لاكتمال ملامح شخصيات العمل الأخرى، مثل رضية، ووالدة منى، بقيس، خالها.. إلخ، ومن زاوية ثانية في ربط أحداث الماضي بسياقات المستقبل خاصة فيما يتعلق بالسؤال الذي ظل يدور في الذهن: هل سيتزوج أمين منى؟ فيما يشبه لعبة السلم والثعبان، فتارة يقترب الترجيح من الإيجاب، وتارة يتباعد إلى نقطة المستحيل.

ثانياً: منولوج داخلي يتخذ عدة أوجه، جاء متداخلاً بتقاطعات فجائية، في أجزاء متفرقة ومتكررة من النص، يظهر أحياناً على شاكلة من يستلقي على سرير

المحلل النفسي، ويترك تداعيات ذاكرته تقوده للبوح والفضفضة عما يدور بخلده، وظهر أحيان أخرى على شاكلة كتابة مذكرات وجدانية، تعلق على الحدث، تحاكمه، تحاوره وتجادله في دخيلتها.. جدالاً مادياً ومعنوياً، مجرداً وواقعياً، ملموساً ومحسوساً.. ثنائية من الجدل تقود بالضرورة إلى الواقع المعاش والمتخيل المدرك لدى البطلة، مثل، أين أنت؟ هل سافرت معي أم ماذا؟ نعم، ولكن لأقودك إلى مملكتك. وهل المملكة تتحرك دون الحرس أو دون قائده الأمين، أتقدمك لأفسح لك الطريق.. خلاص أنا الآن مطمئن.. إلخ الحوار السابق - في سياقه - كان جزء منه متخيل مدرك بالتخييل وجزء منه واقعي معاش.. والأمثلة كثيرة.

سلطت هذه التداعيات حزم من الضوء متفاوتة الشدة والطول نحو سراديب سريرة البطلة ومكنوناتها الداخلية.. ومن خلالها يتبين القارئ أفكارها ومعتقداتها وانتقاداتها وإرهاصاتها.. كل ذلك في قوالب متعددة من الكتابة الذاتية وبأجناس متنوعة تنتقل بين المقالة والخاطرة والرسالة والأقصوصة والتقرير والتحقيق، إضافة إلى الأسلوب المباشر أحياناً الذي أحدث ما يمكن تشبيهه بتقنية بريخت في كسر حاجز الإيهام على خشبة المسرح، فنقرأ في (ص 34): «قارئي العزيز، هل تفسح لي المجال لأشرح لك حكايات العمر المسلوب.. إلخ». وقولها في (ص 78): «ماذا أكتب؟ وبماذا أبدأ... إلخ». وفي صفحة (71): «سوف أطرح ما يجول في حنايا ذكرياتي من حرمان.. إلخ».

كل ذلك تم في سرد «منى» كمتكلم حاضر أحياناً، وفي غيابها عندما يتكلم صوت الراوي الآخر أحياناً أخرى، وتارة في غياب المخاطب المتخيل «القارئ» أو المحلل النفسي - إن اتفقنا على هذا المجاز - لتظهر الكتابة وكأنها سرد مرسل من وعي المتكلم الغائب (الراوي)، الذي يصغى إلى دخيلة النفس البشرية، ويراقب المجريات، ويقوم خير قيام بمهمة الراوي العليم.

ثالثاً: توصيفات وتعريفات وتنظيرات وآراء لا تنتهي عن عاطفة الحب، ورصد دقيق لخلجات المحب وحالاته وعذاباته وتأوهاته، وربط كل ما دار من أحداث بلوغه

الحب وتأريقه. على الرغم من ذلك نجد أن هذا الرصد قد أخفق في التوصل إلى مقولات متجاوزة أو صور مذهلة، فهذه المقولات ليست نتائج التلاقح الثقافي العربي/ الغربي كما في ذاكرة الجسد مثلاً، وليست وليدة لاختمارات الكتابة الوجدانية كما في الفردوس اليباب وهي أيضاً ليست ابنة عصر الانفتاح الإطلاعي كما في سقف الكفاية.. ولكنها كليشيهات إنشائية جاهزة، فقدت بريقها الإبداعي، وجاءت في سياق من الصنعة والتكلف، ومثالاً على ذلك كما في (ص 50): «ليلي حالك وكأسي فارغة املئها صفاءً يا صفوة الحياة، املئها للقلب العطشان يا طيف الذكرى ونصيبي من الزمان، أنت الهديل أنت الغناء أنت الحاضر وأنت ربة الحسن والفتنة، أنت عذب الكلم في محبرتي والوتر في قلمي.... إلخ». انزرعت مثل هذه العبارات في الوجدان الكتابي - إن صح القول - نتاج الثقافة العربية المكرسة في الستينات والسبعينات، بدأ بروايات المنفلوطي، وجبران، والعقاد، أحمد عبدالحليم عبدالله، يوسف السباعي، إحسان عبد القدوس، مروراً بالمسلسلات التلفزيونية العربية، وسينما حسن الإمام، وبركات، ومحمد كريم إلى آخره، والتي رسخت عمومياتها في الثمانينات، ونشأت أجيال لا حصر لها من المحيط إلى الخليج متشربة بهذه الثقافة.. بقول آخر يمكن الذهاب إلى أن هذه الكتابة الوجدانية الذاتية هي نتاج ثقافة تنحو إلى نزعة الإنسانوية المتحيزة، على رأي ميشيل فوكو، لاسيما وأن المد الثقافي العربي في تلك الفترة كان قد ابتكر وسائله التواصلية تمشياً مع الحركات النهضوية والقومية، في محاربة الفكر الاستعماري، وظل يعمل هذا المد على ترسيخ الانغلاق وإلى استلاب الجماهير معرفياً، ودعواهم المستميتة للتماهي معه.. وهو الأمر الذي قولب الكثيرة من المفاهيم، وعمل على تأطيرها ضمن سياقات منغلقة.

كان ذلك له انعكاسه القوي على المفاهيم المعممة، ومثال ذلك مفهوم الحب التي تقول به الرواية، وغير ذلك الكثير من الأفكار والمفاهيم التي تعممت لدرجة اكتسائها أثواب البديهة والقانون. ومن هذا المنطلق نجد أن «منى» كمخلوق إنساني في جوهره (كما يقول الإنسانيون) لا يمكن تحليل شخصيتها من خلال المعطيات الوراثية والنفسية فقط، إذ لابد من رصد تاثيرات المجتمع ووسائله التثقيفية، لذلك كان هناك

توحد مفاهيمي عند المرأة في هذه الرواية تحديداً، متمثلاً في رؤى كل من: «منى» و«رضية» و«سهير» زوجة أمين و«بلقيس» و«خلود» وصديقات منى القدامى. هذا الأمر بعينه يمكن اعتباره كركيزة هامة في الخطاب السردي للعمل.

ماذا لو تأملنا الحوارات بين أمين ومنى ألا تتفقون معي أنها انعكاس صريح لثقافة المسلسلات التلفزيونية، وأن هذه المسلسلات هي انعكاس بدورها للمد الثقافي الذي ذكرته قبل قليل. على أية حال، لا أود من خلال ربطي هذا، الإقلال من شأن تلك المسلسلات أو الإقلال من شأن الرواية أو من زخم المد الثقافي، ولا ينبغي أن يفهم ذلك.

كيف يمكن التغاضي عن أخطاء الانتقال من المكان إلى المكان. في البدء دارت الأحداث في المنطقة الشرقية، فجأة نحن في جدة. كيف يمكن تفهم شوشرة الزمن المضطرب في الرواية.. لا أدري أسألكم؟

رابعاً: جلد للذات ولغة سوداوية، ومعانيات مؤرقة ظلت تكابدها البطلة. لوم للنفس وللحبيب وللمجتمع، وللأعراف السائدة التي أدت إلى حدوث الزواج/ الكارثة، ومن ثم طلاقها/ الأزمة، الذي بنى الحظر الاجتماعي عليها، وزج بها بين مطرقة الرغبة الجامحة في تحقيق اكتمال دائرة الحب، وبين سندان الأعراف والحائل النفسي الذي خلفته الكارثة.. لذلك جاءت عملية جلد الذات كعملية تبريرية لخنوعها واستكانتها، وكعملية تطهيرية لروحها الموبوءة، ولمجتمعها القاسي، من وزر الجناية المرتكبة... بكيفية إسقاطية يفسر ذلك، شخصية منى غير المتمردة على مجتمعها، والمنسجمة تراحمياً معه، فهي شريكته في الجناية على نفسها، وهي لم تنسلخ منه، ولم تحمّل والدها وأهلها مسؤولية الزج بها فقي زواج غير متكافئ، هي شريكة القرار، تريد أن تخوض التجربة، لا تريد تفويت (العريس اللقطة)، بقيت بالقرب من شريكها بالداخل، بالقرب من الأهل سواء بدوافع حتمية أو إنسانية، بالقرب من والدها حينما يمرض ويموت، من خالها الذي اضطرته الظروف إلى الاغتراب ورعاية ابنه هشام رعاية الأم الحنون، من مشاركة عشرات القراء للمجلة التي تعمل بها

والوقوف معهم وحمل همومهم ومحاولة حل مشاكلهم وهي كذلك بقيت بالداخل – وإن كانت قد سافرت عدة مرات لتلقي العلم أو لأخذ الدورات وحضور المؤتمرات – لكنها بقيت بالداخل تحمل هم الوطن وتحرص على المساهمة في تقديم ما ينهض به.. وهي تفعل ذلك من خلال قناعات انتمائية مؤكدة. إذن منى لم تنسلخ ولم تجلد ذاتها ومجتمعها بكيفية التمرد والخروج عن المنظومة، إنما كان جلدها بمثابة صرخة حزن دفين وألم متواصل، ومكاشفة للذات تظهر أحياناً في شكل تساؤلات ومناجاة الله سبحانه وتعالى، تطلب منه الهداية ومدها بالقوة لمواجهة واقعها المرير. من هذا السياق يمكننا أن نستشف خاصة نفسية في شخصية منى؛ ألا وهي الشخصية المسالمة والذات الطيعة. هذه الشخصية المسالمة بالإمكان التعاطف معها وتفهم عذاباتها الطويلة وتمجيدها كبطلة ناضلت في سبيل انتشال ذاتها من الوهن، وعملت بكل قواها لتكون عنصر فعال في المجتمع، وبالإمكان أيضاً محاكمتها على الموقف السلبي، الذي اتخذته عندما ضغط الأهل عليها لتتزوج من رجل لا تعرفه وتخليها عن حبيبها بسبب سفره لإكمال دراسته الجامعية. وهذه الشخصية المسالمة، يمكن من منظور آخر، الزج بها في خانة التعنت والتصلب والإصرار غير المبرر في رفضها للقبول بالزواج من ابن عمها، رغم الحب الشديد بينهما، ورغم غرضه لها عدة مرات، ولكنها كانت راضخة لوصمة العار (مطلقة) التي كبلتها وجسدت عقدتها وحجمتها من إكمال مسيرة حياتها بالشكل الذي ترتضيه.

والأهم من ذلك أن الكاتبة من خلال هذا المحور بثت خطابها الأقوى في العمل ككل، وهو الخطاب ذو الشقين الذي يمكن أن نخرج به:

* مواجهة الذات الأنثوية المستكينة.
* مناقشة موروثات ومفاهيم المجتمع.

خامساً: نحيب ورؤية تشاؤمية صارخة ظلت تجترها. تقول: (أسترجع ذكرياتي الحزينة ويموت الحلم في خيالي وأحاول لفظ واجترار ما تبقى في داخلي) (ص 242). لاحظوا بعد 242 صفحة من التذكر والاسترسال وهي لا تزال تحاول

اجترار ما تبقى في داخلها. هكذا خلفت الكارثة شخصية سوداوية، تجد متعتها وعزائها في اجترار الآلام والذكريات المؤرقة.

إن من خلال هذه المحاور الخمس أستطيع القول إن الكاتبة جسدت وبشكل دقيق مأساة المرأة المطلقة في شريحة من المجتمع مؤطرة المفاهيم.. وهي المرأة التي أحبت بكل جوارحها، منذ السنوات الأولى للصبا، وتهيأت بكيانها الوجودي لتتوحد مع الحبيب في مسيرة واحدة، ولكن عدم بلوغها لمرحلة الوعي الكامل جعلت منها شخصية مستسلمة، ثم ذات معطوبة فتكت بها التجربة ثم متحدية عنيدة وأخيراً بطلة منتصرة.

تقاطعت الرواية في ذاكرتي مع فيلم سينمائي للكاتب الروائي الأيرلندي ناثانيل هاوثورن بعنوان (سكارليت ليتر) أو الحرف القرمزي، للممثلة ديمي مور وهيرفي كايتل. يحكي الفيلم عن مجتمع بدائي في قرى الشمال الإنجليزي في العام 1686م، غارق هذا المجتمع القروي في مفاهيمه الخاصة المتزمتة والمتناقضة، عندما أحبت البطلة «ديمي مور» ولم يلق هذا الحب القبول عند العقلية الرجعية في القرية، رفض زواجها منه، تزوجته سراً، علم أهل القرية، تحدته وجابهته، نبذها الجميع، وفي محاكمة علنية، حكموا عليها بتعليق قلادة كبيرة حول عنقها بحيث يتدلى منها على صدرها حرف كبير (A) إيه بالإنجليزية لونه قرمزي. كان هذا الحرف وصمتها بين الناس، إن هي نزعته ستواجه عقوبة الإعدام، ليس لها إلا أن تحيا وهي متقلدة به، تحمل عارها على صدرها. هكذا الحال مع منى يجب أن تعيش بهذه الوصمة، التي لا ينتزعها سوى الموت أو التعايش معها بالتجاهل، والانطلاق في الحياة الرحبة.

* * *

«وهج من بين رماد السنين» رواية الحب العاثر والإحباطات الكبرى التي ظلت تلاحق «منى» في سنوات شبابها وفتوتها. وهي أيضاً رواية الإرادة، مجاهدة الواقع المرير الذي ساقه القدر والتصدي له بعنفوان المرأة الفارسة «منى» جذر أصيل ضارب في أعماق أرض ثابتة ومتشرب من ينابيع قيم الفضيلة ومبادئ الحق

والإيمان والعدل، وهي برغم صلابتها وعنفوانها ووعيها واستسلاماتها وانتمائها وضغطها وكل تناقضاتها وتحدياتها التي واجهت به واقعها، وهي أيضاً برضاها وبقناعتها المستمدة من القدر الإلهي ومن الإيمان بما كتبه الله عز وجل. رغم ذلك تمثال «منى» دور المرأة العربية المتسلحة بالعلم والمنطق، التي تحاكم المجتمع الذكوري الفارض على نسائه الطاعة العمياء والحياد المقيت، وهي رغم مقاضاتها العنيفة/ الرقيقة هذه لا تجور في الحكم، ولكنها تقسو، لا كما يقسو المظلوم الحاقد، ولكنها قسوة الأنثى الكسيرة، هي لا تنفصل، لا تعلن التمرد، بل على عكس من ذلك، تنتمي، وتزداد يقيناً بأن التجربة هي التي تصقل الحقيقة، بقيت على عهدها بالحب الكبير لوطنها ولأبيها، السلطة التي فرضت عليها خيار القهر، وأخلصت في حب ابن عمها الحبيب الأكمل... هي لم تثر على واقعها ولم تلعنه ولكنها زجرته ورفضته وطلبت العون من الإله القدير أن يمنحها مقدرة التغيير.

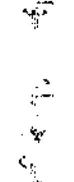
تختتم الكاتبة الرواية بتصاعد درامي محموم، وإيقاع لحظي هادر، تقف البطلة مع ذاتها في لحظة مكاشفة خارقة، مسترجعة ما مر بها، في أروع ما يحمله متن الرواية من معاني عميقة، ودلالات مكثفة تكشف أبعاداً جديدة لم يتطرق لها السرد في مائتان وأربعين صفحة سابقة، تركزت اللغة الشعرية الموظفة بتركيز أعلى مما احتواه باقي النص الروائي، لتعطي صورة متوترة عن الشحن النفسي الذي تتعرض له في هذه اللحظات.. تقول بدءاً من آخر ص 243: أسمع صفير ريح عاتية، وواجهة زجاج النافذة تتأرجح فأغلقها، زخات المطر تغسل الشوارع، أفيق من شرودي على صوت أمي وهي تسألني، ألا تزالين ساهرة، أسحب نفساً طويلاً يتعثر بين أناتي، وتتداعى على رأسي ذكريات متضاربة.. إلى آخر الصورة، وإلى أن تصل إلى لحظة التنوير والانغلاق القصوى: (اجتاحتني رغبة شديدة في أن أقلب صفحة جديدة وأنسى كل شيء.. لن أعود إلى دوامة الفراغ مرة أخرى لتحطمني، لن أعود لقلق الانتظار.. ما أجمل الحرية، لقد خرجت من التجربة بالثقة بأني لن أجبن أمام أي موقف آخر في الحياة).

* * *

المداخــلات

*** الأستاذة سهام القحطاني:**

شكراً للأستـاذ خـالد على القـراءة المستـفيضـة، وإن لم يترك لنـا ثقوباً أخـرى للتسـرب خلال هذه القـراءة. أولا الرواية هي رومانسـية بالمعنى التقليدي، تذكرت قول البرتو موسي: «الذي يجعلنا عظمـاء ألم عظيم». فيـها تمجيد التجربة الذاتيـة.. التمرد على الشكلانيات الاجتماعيـة.. القلق والحب ومـا شـابه. الملاحظة التي لاحظتـها على الرواية هـي تعدد الحوافز، أي أن الحـافز كان محـركا فعـالا في السـرد، لدينا حـافز الفـشل.. تحـقيق الذات.. التـقارب والتسـاوي مع النمـوذج المتكامل الذي كان يمثله أمين.. حب الذات. أنا أرى والكثـير أعـتـقـد ذلك أن حب منى لأمـين كـان هو المحـرك الأسـاسي.. منى أحبت أمين لأنه كـان يمثل التكامل لهـا، لكن بمجـرد أن خـرجت إلى المجتمع ووجدت قيمـا تكاملية أخرى غيـر أمين مثل العلم والصـحافة همشـتـه، لذلك كانت النتيجة المنطقية هي تحطيم تمثـال أمين على أساس أنه ناقص، وأنهـا استمدت التكامل من أشياء أخرى مثل الصحافة والعلم.



أيضـاً مـا لاحظتـه أن الرواية افتـقرت إلى الأزمات، وكانت هناك توترات عدة بدل الأزمة مثل القلق والفشل والزواج والموت، فـالكاتبة استبدلت التوتر بـالأزمة.. وبـالطبع هناك فرق بين التوتر والأزمـة، فـالأزمة هـي نتـيجة تشـابك، في حين التوتر هو نتـيجة اضـطراب لسـوء الفـهم أو من مـوقف مـعين. أيضـاً السـرد في الرواية اعـتـمـد على

علاقتين: علاقة المنتج وعلاقة المسوق قبل المنتج والأثر بعد المنتج، وهكذا كانت طرائق السرد تعتمد على فعل منتج وأثر أو مسوق لهذا الفعل.

من الأمور التي لاحظتها أن الكاتبة اعتمدت على خطابات التقاطع، لذلك لا نندهش أنها أدخلت الوحدة العربية وجامعة الدول العربية ومسوغات التربية والتربية الصحيحة وغير الصحيحة، وهذا ما نسميه بخطابات التقاطع وهي موجودة في الأدب الواقعي وليس في الأدب الرومانتيكي. أيضاً لا يخفى أن الفكر الإمبريالي كان واضحاً جداً عند الكاتبة، والفكر الإمبريالي في الأدب السعودي أو الرواية السعودية بدا لدينا في الثمانينات الميلادية عن طريق الروائيين العظيمين تركي الحمد والدكتور غازي القصيبي، فهي متأثرة أيضاً بهذا الفكر الذي يحث على تحقيق ذات المرأة والمساواة والسفر وما شابه ذلك.

ما أريد أن أركز عليه هو أن الكاتبة استفادت من خاصية من خصائص الأدب الرومانسي وهو البطل القومي أو البطل الأسطوري، فنلاحظ أن الكاتبة كانت أصغر صحفية وتحولت فجأة إلى شخصية قومية وعبقرية، وهذا أثر طبعي لحب الذات الذي كان المحرك الأساسي للكاتبة. هذه مجمل الملاحظات، لكن أريد إضافة نقطة أخرى: قبل فترة قرأت دراسة للدكتورة شيرين شحاتة أستاذة في جامعة القاهرة بعنوان «مفهوم الوطن عند الكاتبة العربية»، وأخذت نموذجاً من الدول العربية، وكانت من السعودية الأستاذة ليلى الجهني. تقول الدكتورة شيرين أننا عندما نحلل نصاً لكاتبة عربية لابد أن يكون هناك امتزاج بين حدود العام وحدود الخاص، لكن كل ما نفعله عند تحليل التجربة الأدبية أننا نربط التجربة العامة عند الكاتب بالمجتمع، وهذا في رأي الكاتبة - وهو أمر مهم - يحول خصوصية الكاتبة إلى هوامش.. هذه الهوامش أسمتها المسكوت عنها.

*** الأستاذ كامل صالح:**

مساء الخير. السؤال الأول: هل هذه رواية أم يوميات أم مذكرات أو خواطر؟

أنا لم أرها رواية للأسف. سؤالي الآخر: هل لأنها مطلقة تمكنت من إطلاق مكنوناتها لحبيبها وبعد ذلك تركته؟

إن إقصاء الرجل في الرواية أو قتل الرجل يبدأ منذ الإهداء، حيث تهدي الكاتبة الرواية إلى الأم والأب والزوج وجميعهم ماتوا. بالعودة إلى العنوان يمكن أن نجري معادلة بسيطة في إطار إقصاء الرجل أيضاً: الرماد هو الرجل والوهج هي الأنثى.. رماد السنين هي علاقتها بأمين، أما الوهج فهو انتفاضتها على أمين وبذلك تتحقق معادلة انتصار الأنثى، ويستمر ذلك مع مرض الأب في الرواية، حيث سمح لها ذلك أن تفيض بمشاعرها ومكنوناتها لحبيبها، وأمين الحبيب هذا لا يحضر إلا عبر منى كما أشار الأستاذ خالد، وهو الحاضر الغائب.. لا استقرار.. كلامه كله هو رد فعل على فعل أساسي هو كلام منى، ويتفاعل هذا الغياب – أي إقصاء الرجل – مع رفض البطلة الزواج من أمين داخل الرواية، حيث تستبدل حضور الرجل بالكتابة، وهي دلالة واضحة من حيث أن الدائرة لا تكتمل برجل وامرأة حسب صفية عنبر أو البطلة، بل امرأة وامرأة.. ليس هناك دائرة مكتملة، فهي في خاتمة الرواية تقول صفحة 245: «ما أجمل الحرية»، ثم تردف قائلة في صفحة 247: «لا لصالون هارون الرشيد». إضافة إلى ذلك هناك سرد مجاني هائل في الرواية، وهناك تشبيه لفت نظري حينما يصف أمين البطلة بقوله: «مباركة أنت من دون النساء».. وجدت وكأن تشابها بينها وبين «مريم العذراء»، وللمعلومية رواية «مريم العذراء» الأساسية بلا رجل أيضاً.. فيها قتل للرجل.

* الأستاذة أمل القثامي:

في البدء أشكر الأستاذ خالد ربيع على هذه القراءة الماتعة، وأول ما يقابلنا في رواية «وهج من بين رماد السنين» مقولة للإمام الشافعي لن أذكرها لأنها طويلة، وكأن الكاتبة توحي لنا من خلال هذه المقولة بخاتمة الرواية، فمنى أدبها الدهر بتلاعب أمين، وزادها الدهر علماً فأصبحت صحفية مشهورة، فعلمت بازدياد جهلها

وانتظارها المعاب، ولو قلبنا صفحات الرواية لوجدنا الإهداء الكلاسيكي التقليدي، لكن اللاتقليدي هو التمهيد.. فما وضعه في الرواية؟.. هو إهداء آخر لكن بمصطلح علمي، فهي تهدي هذه الأسطر التي كتبتها إلى أربعة أشخاص تحت عنوان التمهيد، وربما يكون تمهيدا للإهداء.

هناك أمور عديدة لفتت انتباهي منها: امتزاج وتداخل لغة الرواية باللهجة المصرية ، مثل قولها: «عريس لقطة».. «ولا أقفل السكة».. «أنا عايز».. «البقية في حياتك».. «ليه كدة يا منى».. وغيرها طبعاً من الكلمات.

أمر آخر أعنونه بهفوات الكاتبة.. من الهفوات التي لا تغفر للكاتبة محاولتها الاستشهاد بآيات أو أبيات من الشعر ولا تذكرها.. كقولها في صفحة 53: «وهو يقول لي تلك الآية الكريمة التي قالها عمر بن الخطاب رضي الله عنه لأبي بكر عند موت سيد الخلق» ثم تضع نقاطاً.. ما هي هذه الآية الكريمة؟.. لم تذكرها. ثم تقول في صفحة 111: «اسمعي هذه الأبيات» ثم تذكر كلاماً نثرياً لا وزن له ولا قافية ولا حتى جرس ولا موسيقى.. أين هي الأبيات إذاً؟.

ومن الهفوات التي تزعج القارئ وتنغص عليه مسار النص جمعها المتناقض بين مجتمعين في نظرها أنهما مجتمع واحد، فكيف يكون المجتمع ظالما للمرأة أو ينظر لها نظرة دونية، فهي مطلقة تعاني من تقاليد بالية، وهي أيضاً بنت وليس لها حرية الاختيار في أي مرحلة من مراحل عمرها، بينما الولد يعطى كل الحق من أول صرخة. هذا إذاً مجتمع يضطهد حقوق المرأة ويعطي الذكر السلطة دون الأنثى، بينما الكاتبة في نفس الرواية تناقض هذا الشيء، فكيف لهذه الأنثى في هذا المجتمع أن تسافر إلى فيينا وحدها وهي بنت لا سلطة لها؟ وكيف لمجتمع يسلب المرأة أبسط حقوقها أن يرسلها في بعثة لتكمل دراستها وينتدبها كأصغر صحفية لحضور مؤتمرات دولية تستقبل الصحفيين والأجانب؟ وكيف لمجتمع يتحدث عن المطلقات ولا يرضى لرجل فيه بالزواج من مطلقة، وبعد ذلك تظهر نفس المطلقة في خطاب تليفزيوني فيتوافد عليها الخطاب وهي مطلقة، وهذا المجتمع لا يغفر لها ذنب أنها مطلقة؟ تناقض عجيب.

أيضاً هناك تناقض عجيب آخر. ذكرت أن المجتمع دائما يعطي الرجل السلطة، ثم تذكر الزوجة المهملة وأن الزوج لا يتجرأ ويسألها ماذا يأكل. ثم تطول الهفوات لتصل إلى صراع من اللاصراع، فكل الرواية متركزة على حدث واحد لا تتخطفه أو تتنازعه أحداث أخرى، وهذا الحدث بني على صراع من اللاصراع، فعلاقة المد والجزر بين منى وأمين لا تحتمل هذا التطويل، وكان الأولى أن تصبح قصة طويلة، فمنى تحب أمين منذ صغرها ولم يمنعها من الارتباط به إلا أنها مطلقة وهو طبيب مشهور، وهي لا تحب بزواجها هذا أن تجلب له المشاكل، فتتطور الأحداث دونما حدث، ولا ننسى بتر الحوارات وهي في قمة التوهج، فالقارئ يفاجأ في منتصف محادثة بين الطرفين بأن يستأذن أمين من غير مبررات وينتهي الحوار، والقارئ في لجة المفاجأة.

والتكرار نمط بات من أساليب الكاتبة، ربما لعدم توافر الأحداث الجانبية الأخرى، فلجأت للتكرار. ونجدها أيضاً تقحم بعض النصوص كنصوص الحكمة، وتحاول جاهدة توظيفها، فنجدها مرة تقول: «تذكرت الحكمة القائلة».. «لم أؤمن بالحكمة التي تقول».. «قالت الحكمة».. وهكذا.

من الهفوات أيضا إهمالها الأشياء الضرورية التي يلمحها القارئ ثم تختفي دون تعليل، كابنة أمين منى الصغيرة.. أين هي وما مصيرها؟ كشخصية سناء الفتاة التي أحبت وائل.. ما نهاية قصتها؟ ثم ظهور بلقيس فجأة واستمرارها في حياة منى وتدخلها في علاقتها بأمين، حتى أن علاقة بلقيس بأمين أصبحت أقوى من علاقته بمنى. فهي تعرف قبلها كل شيء.. مثلاً عرفت أن امرأته سهير حامل، ثم عرفت بدخوله المستشفى قبل منى، ثم منعت منى من زيارته قبل مجيئها.. كقولها: «أنت ما تفكري إلا في نفسك».. وذهابها إليه كل يوم في المستشفى وقولها: «شايف احنا قد إيش نحبك يا أمين».. ومع ذلك تصف المجتمع بأنه مقيد.

أود أيضاً التنبيه على البحر.. أرى أنه بات عنصراً أساسياً في الرواية.. كلما انتقلت إلى مكان تصف البحر.. كلما فتحت النافذة وجدت البحر أمامها، حتى لما

سافرت لدولة الثلج وصفت البحر. أخيراً الرسالة الباهتة التي أرسلها لها وهي تستغرب ممن أرسلت الرسالة، وجميع الأوصاف تصفها.. فكيف يحدث ذلك؟ يطول بنا الحوار وشكراً لكم.

*** الأستاذ محمد جمال:**

أعتقد بعد قراءة الأستاذ خالد لم يتبق الكثير، إنما أعارض الأستاذ خالد في فقرة بسيطة.. قال إن القصة بدت كمسلسل، والواقع أن القصة لا ترضى بأن تكون كمسلسل نظراً لتراكم الأحداث والقفزات الكبيرة في الحقب الزمنية.. القصة بشكل عام بداية باهتة كشفت عن بقيتها، وعقدة معقدة على امتدادها، وخاتمة باهتة أيضاً، كما شاب القصة شيء من المحال الذي يناقض الحال كثيراً. تحدثت عن مواضيع بإسهاب كبير أو غريب أحياناً، كتعدد الزوجات، كما دخلت في موضوع الإصلاح الاجتماعي وهي صحفية.

الموضوع الأهم بلاغيا أنها لجأت إلى فن الالتفاف، لكنها لم توظفه التوظيف السليم، فقد قصت لنا قصة حبيبين في البداية، ثم انتقلت إلى التكلم وعادت إلى ضمير الغائب، وعادت مرات أخرى إلى التكلم، بل ولفت أنظار القراء ومخاطبتهم، وهذا ما يخالف القالب الذي اتخذته لقصتها، والمعروف أن الالتفاف يكون الانتقال من حال إلى حال، لكنها اتخذته على غير الوجه المطلوب في هذه القصة.

*** الأستاذة سلوى أبو مدين:**

بداية تحدثت الكاتبة في المقدمة عن قصة كئيبة اختصرتها في أقل من صفحتين أنهت خلالها فترة زمنية كبيرة ولم تكن جديرة أن تكون في موقع المقدمة لقصة مثيلة، ثم قد بدأت القصة ولم تمهد لها، ما جعل دوامة الأحداث تبدو مع بداية القصة صلب عقدة الموضوع. إضافة إلى أنه تكرر لأكثر من مرة حب ثم طلاق ثم

حب يعقبه طلاق ثم حب وزواج. حاولت أن تأخذ القارئ إلى حيث الوهج الذي أرادت وأنى لها ذلك، وبكل هذا الحشو الذي ملأت به أوساط القصة.

- خاتمة القصة لم تأتينا بالقدر المرجو أو المنتظر بعد ذلك العناء الطويل، فهي وافقت بعد طول رفض ليس إلا، ثم افترقا على نية الزواج.
- أغرقت القصة في العامية البحتة، وهذا يعد تجنياً منها على اللغة التي فضلت أن تكتب بها القصة، وهذا لا يغتفر لها.
- شابت القصة بالسفر كثيراً، فها هي تسافر بين عشية وضحاها دون أدنى إشارة، وها هو أمين يسافر ثم يعود فجأة وما إلى ذلك.
- أكثرت وبشدة من العناصر والشخصيات، ما جعل القصة تتفرع إلى ما لا علاقة له بالقصة، ثم هي تفرعت في الموضوع إلى مواضيع أخرى كالمشاكل الاجتماعية والتربية والتعليم وتعدد الزوجات وغيره.
- الانتقال الكثير بين الحقب الزمنية التي يطول فيها الحديث، كما لا تكاد أن تلج موضوع حتى تلحقه بآخر، وقد تداخل بين المواضيع، وأنهت فصولا كما بدأتها.
- في أحداث الحب الأولى والثانية تظهر حبا أقرب ما يكون إلى الهزل منه إلى الجد، وتحكي عودة طبيعية للأحداث كبداية فصل جديد للحياة من غير أية ذكريات أو مرحلة فارقة، وقد طرأ على هذا الحب تغيراً عجيباً عندما تزوج أمين من سهير ولم تكن ردة الفعل بمرضية أبداً. وشكرا لكم.

* الأستاذ محمود عبيدالله:

بداية أبارك لكم هذا الحوار المبدع، وأشكر الدكتور حسن النعمي الذي خرج من جامعته منذ زمن طويل ليتصدى لقضايا الثقافة في نواحي مجتمعه ويقود العمل الإبداعي الأصيل، وأتمنى لكم التوفيق جميعاً.

سأبدأ مداخلتي وهي مداخلة قصيرة إن شاء الله. أقول في البداية منذ أن

سردت شهرزاد جدة الرواية العربية أول رواية عربية وهي «ألف ليلة وليلة» توالى السرد النسائي، وظهر على شكل روايات تسردها الأمهات والجدات في كل ليلة، ويختمن كل فصل بـ «وطار الطير.. الله يمسيكم بالخير»، ويمكن تلمس الخطاب في رواية صفية عنبر من عدة نواحي، أولها نفسية المرأة المطلقة التي تشعر بأنها منبوذة داخل مجتمعها.. منى ترفض أن تطلق العنان لنفسها.. إنها مطلقة ينبذها المجتمع الذي تعيش فيه لتقاليده، وهذا الصراع يكلفها عناء ومرارة وسهداً وألما كما هو موجود في الرواية، بيد أنها تحاول التعايش مع واقعها.. هذا التعايش يتحول إلى سجن.. تقول الراوية: «هل رأيت أو سمعت طيراً يغرد وهو في سجن.. أريد أن أسمع نشيد الحرية.. أنا لست جديرة بالحب».. نفسية المرأة تستجيب لنزوات المجتمع.. المطلقة في مجتمعنا ينظرون إليها كامرأة فاشلة اجتماعياً لأنها لم تستمرئ فضاء عش الزوجية الذي هو في المنظور الشعبي فضاء الحرية الأصيل.. هذه الاستجابة تجعل المرأة تصدق نزوات هذا المجتمع الخاطئة أو تتبنى جزءاً منها كما لاحظنا في صفحات الرواية.

المحور الثاني والأخير هو جسد المرأة.. وضعتنا الرواية أمام تساؤلات عدة أو احتمالات عدة. الاحتمال الأول: هل جسد المرأة هو محج جسد الرجل أم العكس؟ هل تؤمن المرأة بهذه النظرية التاريخية؟ هل أخبرتنا شهرزاد منذ أول الدهر أن الذي يشفي الرجل بعد إغمائه هو ذلك الجسد؟ لكن المرأة اليوم لم تعد قادرة على فهم هذه الجدلية، ومن حقها أن ترفض ذلك. أنا أريد - هكذا تقول الراوية - أريد روحاً لا أريد جسداً ونزوات عابرة. الاحتمال الثاني أن هذا الجسد مسخر بالفطرة لظاهرة الخصب الطبيعية، فالمرأة تحيض وتحمل في أحشائها بذرة الحياة، ولكن من حقها أيضاً أن تتخلى عن هذا وترفضه دون أن تكون الحاضنة الأولى للحياة.. تقول الراوية: «كان التليفون يرن في الغرفة رنيناً يصر على الإجابة حتى يئس فصمت مرة أخرى». الاحتمال الثالث أن المرأة ترفض هذا القيد بوصفه قيدا تاريخياً.. تقول الراوية صفحة 166: «أنا متحررة لا أريد القيود.. أخرج وقت ما أشاء ومع من أشاء.. هو يريد أن أستأذنه في كل صغيرة وكأني طفلة أحتاج إلى توجيه».. وكذلك مقطع

آخر لن أقرأه كله تقول فيه: «زفت إلى رجل يكمل بها ديكور بيته، وعندما وضع يده في يدها وبدأت الزفة أحست أن قلبها وقع تحت أقدام رجل ليدوس عليه فيموت وينتهي». هذا بالنسبة للخطاب كما رأيته.

بالنسبة لتقنيات الرواية المكان يبدو غائماً، ولم يقم بدوره الطبيعي في الرواية كحاضن للأحداث والشخوص. الزمان أيضاً لم تحتفل به الرواية، ويبدو أن هذا العمل هو من بواكير أعمال الروائية، ويشعر المرء بعد الفراغ من الرواية أنها بإيجاز كلمة أرادت الروائية أنه لا بد أن تقولها، فهي تجربة إنسانية خصبة لحالات امرأة تلظت بعنجهية المجتمع الرعوي الذي لا يؤمن بالفكر الجديد، وتبدو مؤشرات الوعي بالنسبة له تهما تعزل الإنسان على هامش الحياة، وتجعله يصاب بنوبة من القرارات الصعبة، حيث قررت الروائية أخيراً العزلة ولعلها عزلة جميلة، وخيراً فعلت، فالمؤمن لا يلدغ من جحر مرتين، ولا أعتقد أن الوهج هو أمين.. الوهج هو القرار الرائع الذي خرجت به الراوية، ورماد السنين هي التجربة القاسية المعاشة لمنى.

نقطة أخيرة: الرواية السعودية النسوية يجب أن لا ينظر لها بمعزل عن مثيلاتها العربيات، فلقد وجدت تقاطعات جلية في الخطاب مثل عقدة الحرية.. عقدة المجتمع.. عقدة القرار النسائي.

⋆ الأستاذة إيمان الصبحي:

أشكر الأستاذ خالد السيد على القراءة. هذه الرواية أخذت من وقتي الكثير ولم تعطني شيئا ولو المتعة البسيطة. في أول عبارة لها قدمت لنا الزمن قبل سبع وعشرين سنة، ثم أخذت تكرره لنا عبر الرواية بأسلوب ممل، حيث تقول: «الثلاثين إلا ثلاثة» قاصدة طبعا بذلك 27 عاماً. هي رواية أسميها رواية السرد المطول الممل، وهذا ما أعاق العمل الأدبي، فلو اختزلت الكاتبة الفكرة التي تريد أن تقدمها وقدمتها لنا في قالب القصة القصيرة دون إصرار منها على الإطالة في سردها الإنشائي،

لربما ظهرت لنا في شكل أعمق وأكثر تأثيراً، ولا أعلم ما فائدة ذكرها لرسائل القراء والرد عليها في أكثر من صفحة.

بالنسبة للحوار الذي دار بين منى وأمين.. جاءنا الحوار وكأنه مكتوب من قبل، فلا يحمل بساطة الحوار وفجائيته، إنما كثرت فيه الاستعارات والتشبيهات والمحسنات اللفظية.

تذكر لنا المطلقة ومعاناتها، وأنا بصراحة لم أجد أية معاناة للمطلقة، فهي تذهب كما تريد وتعمل، وتسافر مع صديقتها للاستجمام.. فأين المعاناة؟.. لا أعلم.

أين دورها حينما تقدم لها العريس؟ فأقل ما كان بإمكانها فعله هو الرفض والإصرار عليه، وخاصة أنها الابنة الوحيدة المدللة لأب حنون وأم رؤوم. في نظري أن النقاش يدور حول فكرتين ذكرتهما الكاتبة في الرواية: الفكرة الأولى حين ذكرت في النهاية قضية الزواج على ورقة وقلم، فنحن كما تقول أحلام مستغانمي: «نحن لا نهدي من نحب كتاباً، وحب كتبناه هو حب انتهى».. القضية الثانية أوجهها إلى القاعة الأخرى: لم دائماً تضحي المرأة بأمور كثيرة – كمستقبلها مثلاً – من أجل الرجل، وتشعر بالسعادة حين ينجز ويتقدم، بينما لا يحدث هذا مع الرجل، فمن أول نجاح للمرأة تظهر الغيرة، ولا أعلم هل هذه قاعدة تنطبق على كل الرجل أم هي على الرجل الشرقي خصوصاً؟.

*** الدكتور حسن النعمي:**

شكراً يا أستاذة إيمان.. أنت الآن لامست ما نريد قوله منذ البداية وهو الخطاب، وليست قضية أن العمل جيد أو رديء. نحن متفقون أن العمل رديء، وأغلب الأعمال التي قرأناها والتي سنقرأها رديئة أيضاً، لكن هناك خطاباً مختبئاً وراء جمل معينة تكرس خطاباً معيناً. أنا أتصور أن الحرية التي حصلت عليها المرأة هي حرية مفتعلة أو مبتغاة أو تحلم فيها كما قال الأستاذ كامل، وأنا أتفق معه في كل ما ذهب إليه من أول فكرة قتل الرجل – ربما نختلف على المصطلح – لكن بالفعل

هنا لا تحضر المرأة إلا عندما يغيب الرجل.. فهل يمكن كسر هذه المعادلة؟ هل لم يكن أن يكون الاثنان حاضرين ومنتجين، أم لا بد من غياب شخص حتى يتحقق للمرأة حضورها الحقيقي؟ هذا هو الخطاب الذي نبحث عنه. وكل رواية تؤكد هذا. هناك نوع من الاتساق في هذه الأعمال، وأنا متأكد أنه ليس بينها توافق من أي نوع، لكن هناك ثقافة منتجة لخطاب معين عند المرأة لابد أن نعرفها، وعندما نعرفها لابد أننا سنكتشف أشياء أبعد من ذلك.. فشكراً أستاذة إيمان أنك لامست شيئاً نريد أن نقوله.

* الأستاذ عبدالرحمن عون:

بداية نجد في خطاب في الرواية السعودية أن معظم الروايات تميل لنوع معين من الخطاب كالنص هنا: «وقفت خلف النافذة».. «نظرت إلى السماء، فرأيت فيها غيوماً رمادية متناثرة دون تنسيق وكأنها قطيع غنم شارد في صحراء تبحث عن قطرة ماء ليروي بها ظمأه».. هذا نص قرأته في أكثر من نص سعودي.

بالنسبة للشخصيات هنا منى وأماني.. لا أعرف من هي البطلة.. ما هذه الازدواجية؟ البطلة لم تحدد معالمها. بالإضافة إلى ما قالته الأخت أمل عن الآية التي قالها عمر.. هذا خطأ جسيم ، فالآية قرأها أبو بكر لعمر حين خرج بسيفه يريد أن يقاتل من يقول إن الرسول محمد قد مات، والآية هي قوله تعالى: ﴿**أفإن مات أو قتل انقلبتم على أعقابكم**﴾، وقد قرأها أبو بكر رضي الله عنه على جميع الصحابة.

بالنسبة للنص أنا حقيقة نسيت كتب المطالعة من فترة طويلة جداً، ولكن الشيء الجميل أنه لم يكتب عليها رواية، بل كانت واجهة الرواية «وهج من بين رماد السنين».. قال الإمام الشافعي «كلما أدبني الدهر...» والصور التي في البداية، والصور التي أعلى الفصل الأول والثاني والثالث، أوحى لي كل ذلك بأن هذا كتاب مطالعة كثرت فيه المواضيع والأخطاء اللغوية والإملائية وما إلى ذلك.

بالنسبة لأسلوب الطرح الروائي كانت تتكلم بضمير الغائب، ثم بضمير المخاطب أو الأسلوب المباشر، ثم تبدو وكأنها تروي مذكراتها. الشخصيات كلها مقولبة، لا يوجد شخصية مؤطرة، وكل الشخصيات باهتة.. كلها طيبة ومستكينة ومتسامحة.

الأستاذ خالد ربيع كانت ورقته قريبة أو شبيهة بالنص في ترهلها، ومن ضمن ما قال: «جسدت المطلقة...» أنا لم أرها تجسد أي شيء في أي فصل أو موقع، حتى موت أبيها لم تجسده.. لم تصنع الانفعالية المناسبة، ولم تجعلها تراجيديا تصاعدية لتروي الحدث كما يجب، إنما كانت تكثر من الكلمات عن الحب الجامح ومع ذلك كان بارداً. أيضاً تساءل الأخ خالد عن تشبيه حوار منى مع أمين بالمسلسلات، ثم يقول أنه لا ينتقص من المسلسلات ولا ينتقص من النص.. فإذن ماذا يقصد؟. ثم يقول: «كان يا ما كان في قديم الزمان» لشكسبير، بينما هو لم يقل ذلك، بل كان بعيداً كل البعد عن أن يدخل في هذا السياق.

* الدكتورة فاطمة إلياس:

هذه الرواية تمثل إرهاصات الخطاب النسائي الراديكالي في السرد الأنثوي المحلي، كتمييز لها عن الروايات التي قرأنها سابقاً كانت البطلة تجسد الخطاب الأنثوي المستسلم للسلطة الذكورية والاجتماعية، لكن هنا الرواية هي مواجهة ساخنة مع ابن العم الجنس الذكوري المتمثل في أمين.. الرجل من المفترض أن يكون أميناً مع المرأة، وهي تخوفت، وتخوف منى هنا وتشتتها يمثل تشرد الأنثى وتسكعها في أزقة المجتمع الأبوي وعوالم الرجل أو أحراش غابة الذكور التي ليس فيها غير وحوش ضارية على حد قول منى، فمخاوفها تتمثل فيما إذا كان أمين سيكون أميناً على روحها التي أسلمته إياها، وفيما إذا سيكون هو سكنها، يعيشا معاً كلحن كما كانت تردد في جميع صفحات الرواية. وكونه ابن عمها هو إيماء بتجذر الرابطة بأكثر من رابطة عاطفية وجنسية، فهي رابطة دموية تجعل من الأنثى المتمثلة في منى

والرجل المتمثل في أمين مشتركان ومتحدان تاريخياً كونهما ينحدران من آدم وحواء، وهذا دلالة على ما يجب أن تكون عليه طبيعة الرابطة بين المرأة والرجل في المجتمع، وموقف منى من أمين هو ثورة عارمة على وضع المرأة في المجتمع وسلطة المجتمع الذكورية ونظرته الدونية والأنانية للمرأة وقرارها الأخير وموقفها من فكرة الزواج والحب، وذلك كله انتصار لكرامة المرأة، فالحياة ليست رجلاً، وقرارها هو نقمة على مؤسسة الزواج من منظورها هي كمقبرة للحب وكتدثر بعباءة التقاليد البالية، وهو ترجمة لصدمتها في من توسمت فيه كسرا لنمط العلاقة الجائرة بين الرجل والمرأة، وسقوط تمثال أمين هنا هو سقوط لصورة الرجل الذي تحلم به كل أنثى، وسقوط للصورة المثالية لمن حسبته ليس كالرجال كما ورد في صفحة 226، فهو كأي رجل حتى في قراراته السريعة كما ذكرت في صفحة 22، فهي تستغرب من قراراته السريعة والفردية، فروح منى التواقة إلى الحرية والمساواة أصابت علاقتها بأمين بشرخ موجع، وحبست نفسها في قمقم الخوف والتردد، لتدرك أخيراً أن أمين رجل كباقي الرجال، إلا أن سوء حظه أوقعه في أنثى ليست ككل النساء.

* الأستاذ فالح الصغير:

النقطة الأساسية حقيقة في خطاب المرأة سواء في الرواية أو في المقالة أو في القصة.. خطاب المرأة العربية. في تصوري أن هذا الخطاب يعيش حالة خوف من الآخر، وهو كما ذكر أخونا صالح مساء أمس أنه خوف من سلطة المجتمع.. حالة الخوف هذه واضحة حتى مع فاطمة المرنيسي في كتاباتها، لكنها كانت أكثر شجاعة من أحلام مستغانمي ومن ليلى الجهني، لكن بالنسبة لرواية صفية عنبر أنا لا أعتبرها رواية، وللأسف الشديد هناك زخم وتسابق في كتابة الرواية، سواء كتابة المرأة أو الرجل، فلذلك تخرج الرواية سطحية وبعيدة كل البعد عن تقنية الرواية وتماسكها وقوتها، وهذا يجعلنا نطرح تساؤلاً: هل المتلقي يقبل مثل هذه الروايات ويقبل مثل هذه الكتابة العادية جداً التي هي - كما أتفق مع أحد الإخوة - ليست

رواية بالمعنى المفهوم في تقنيتها وحوارها، وقد قرأنا الكثير من الروايات سواء للرجال أو النساء.

هناك تفكك واضح في الرواية، ولا أقصد فقط رواية صفية، وإنما في الكثير من الروايات المطروحة خاصة في رواية المرأة هناك تفكك مزعج جداً، ومؤلم أن تكون هذه صورتنا أمام العالم في هذا المستوى من الرواية، وهذا يؤثر على عملية انتشارنا بشكل عربي وعالمي.

نقطة أخرى هي أن اللغة العربية قُتلت في الرواية أو ضربت في الصميم سواء في الرواية أو حتى في قراءة الأخ خالد مع احترامي وتقديري لما كتبه، لكن حقيقة هناك هفوات كبيرة جداً في القراءة مثلما هناك هفوات في الرواية، وأنا رأيت الأخ خالد يقرأ من ورقة، لكن هناك أخطاء كبيرة جداً، ونحن ككتاب قصة بالتأكيد نتحمل المسؤولية أو ارتكبنا جرائم كثيرة في حق اللغة العربية.

* الأستاذة نادية عبدالجبار:

أعتذر عن أنني لم أقرأ الرواية، لأنني لم أُدع ليلة أمس من قبل الدكتورة عفت جزاها الله خيراً، ولكن لي تعليق على نقد الأخ خالد.. أعجبني جداً، لكن لا أحب أن ننساق وراء الفكر الغربي في زرع العداوة بين الرجل والمرأة.. المجتمع يعاني من ضعف العلاقة بين الرجل والمرأة بالتأكيد، وتخلف هو نتاج عصور تدهور لن تصلح في يوم وليلة.

الفكر لم أره فكراً إمبريالياً.. لكنه فكر تحرري موجود في الإسلام للمرأة، فهناك خلط في الموضوع، لأن تحرر المرأة لم يأتنا من الإمبرياليين.

مشاكل المجتمع الأساسية واضحة في الكاتبة وفي البطلة.. مجتمع لا يعلم المرأة حقوقها التي أعطاها الإسلام.. من حقها أن تخطب كما تُخطب، ومن حقها أن

تكون العصمة في يدها إن أرادت.. هذا لا يعيبها هي، بل يوجد العيب والعادات والتقاليد التي تقدم على الدين، وهذه هي أهم السلبيات التي وضحت في التشوش الموجود في القصة كما سمعت من النقد.. لا يعيب الرجل ولا المرأة الزواج أو الطلاق، لأنه بالنسبة لكليهما تجربة إنسانية قابلة للنجاح وللفشل، وأعتقد أن هذا الأمر بدأ يخف قليلا مع كثرة الطلاق، ولم يعد الموضوع هيبة كما كان في السابق، بل ربما أصبح فخراً.

أعود وأقول لا أريد أن ننساق وراء الفكر الغربي بأن هناك عداوة بين الرجل والمرأة.. النساء شقائق الرجال، والفكر الخاطئ هو المعيب الذي أصبح يفسر الأحاديث تفسيراً خاطئاً «خلقن من ضلع أعوج».. «ناقصات عقل ودين».. يجب أن نعود ونفهم متى قيلت الأحاديث الشريفة وكيف؟

*** الأستاذ أحمد العداوني:**

بالنظر إلى عنوان هذه الرواية ومقارنته مع ما سبق من قراءات، نجد إحساساً نسويا بكثير من الأعباء التي تعيشها المرأة في مجتمعها.. فدلالة «من» التي يحملها العنوان في «وهج من بين رماد السنين» تبعيضية، وهي ذات الدلالة في سابقاه «قطرات من الدموع» و«بسمة من بحيرات الدموع»، وهذا يوحي بهموم أخرى تعانيها المرأة.

أكدت المؤلفة في هذه الرواية ما سبق ذكره من أن المرأة اختارت الفعل الكتابي سلاحا تواجه به مجتمعها وتسعى من خلاله للحصول على حقوقها، وقد تباينت أنواع تلك الكتابة بين إبداعية أدبية وعلمية وصحفية كما جاء في العمل. ويمكن اكتشاف قيمة العمل من خلال النص المختار للإمام الشافعي:

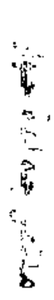
كلما أدبني الدهر أراني نقص عقلي ... وإذا ما ازددت علما زادني جهلاً بنفسي

بما تحمله من منطق عقلي مثالي في أحيان كثيرة في النظر إلى الحياة والتعامل معها، وهو نفس المنطق الذي اختارته البطلة المؤلفة في الرواية مع أن العمل قد طغى عليه الجانب العاطفي بعلاقة الشخصيتين الرئيسيتين، إلا أن المؤلفة اختارت منطق العقل الذي بدأت به لتختم به الرواية.

ما يتعلق باسم الشخصيتين الأساسيتين كان تقليدياً موحياً بدورهما في الرواية، فمنى أو المنى كما يرد اسمها في الرواية تبقى دون الإدراك وهو نفس المعنى الذي تحمله اللغة لمعنى التمني، وأمين هو ذلك الشخص الأمين الذي بقي محافظاً على حبه وفياً.

يغلب على العمل الظهور المفاجئ للشخصيات الثانوية دون تمهيد أو مسوغ مقبول، ثم تختفي تلك الشخصيات بعد أدائها أدواراً بسيطة جداً، كما هو الحال مع أسرة الجيران الذين التقت بهم صدفة، ووالد أحمد الذي دخل الغرفة عند وفاة والد منى، وظهور خالدة وعبير أختي أمين.

برزت في العمل كثير من الإنشائية والاسترسال في وصف حالة منى وعلاقتها بأمين بجزئيات لم تكسب العمل أية دلالة، وكذلك في محاولة مناقشة كثير من القضايا الاجتماعية الفرعية وفي حشد كثير من القصص الجانبية، مما أدى إلى ترهل العمل وضعف حبكته، ويمكن اعتبار النصف الأول من العمل أكثر تفككاً وضعفاً من جزئه الثاني.



إذا كانت الكاتبة تحاول الدفاع عن قضايا المرأة، وتعمد في سبيل ذلك إلى محاولة رصد مجتمع تطغى عليه التقاليد واضطهاد المرأة وتجريم علاقة الحب، فإن ذلك لا يتحقق في مجتمع الرواية الذي كان متسامحاً في علاقاته إلى أبعد الحدود، وكما أسهبت في ذلك الأخت أمل القثامي باستشهادات متعددة.

لعل أبرز ما تميز به هذا العمل محاولة الكاتبة توظيف كثير من النصوص

الجانبية الموازية للنص السردي الرئيسي من خلال الرسائل والأغاني والمكالمات الهاتفية والحكم، ومع أن الكاتبة لم تنجح في ذلك دائماً إلا أن الفكرة بحد ذاتها جديرة بالملاحظة. يتفق هذا العمل مع ما سبق في محاولة التأكيد على أن الرجل هو المسؤول عن سلب حقوق المرأة، وكما أن أعمالاً سابقة قد اختارت تغييب الرجل من خلال الموت، فإن هذا العمل اكتفى بتحييده .

تكون العمل من خمسة فصول، ولكن الملاحظ عدم اتساق تلك الفصول في قسمة منطقية ذات دلالة، فبينما يبلغ أحدها 127 صفحة، نجد الآخر لا يكاد يصل الأربع صفحات، إذاً الخلاصة في طريقة العنونة وتغييب الرجل من عالم الأنثى والاعتماد على الفعل الكتابي في مواجهة الواقع، والتركيز على عالم الخيال والأحلام الذي هو من خصائص الأنثى.. جميع هذه الأربعة تشكل خيطاً رابطاً بين الروايات التي تمت قراءتها، وتكسب العمل الإبداعي النسوي السعودي خصوصية مميزة.

* الدكتورة أميرة كشغري:

أحببت أن أقول كلمة أجدها من باب الأمانة، أو أنقل لكم بعضا مما عشته خلال الخمس أيام التي قضيناها في لقاء الحوار الوطني في مكة المكرمة.. هذا من باب الأمانة أولاً وثانياً من باب الشكر والتقدير لجميع نساء بلادنا اللواتي كانت لهن - بدون ذكر أسماء عامة أو خاصة - كانت لهن وقفة داعمة تحاول أن توصل صوت المرأة. أعتقد أنه لم يكن من باب المصادفة أيضاً أن يكون مسمى ملتقانا، وكنت دائما أستحضر ملتقى جماعة حوار، وأسعد بأن يكون هناك مركز للحوار الوطني ويكون الهدف الأساسي الذي أسس من أجله هذا المركز هو تفعيل الحوار، ونحن هنا أيضاً نعمل أو نقوم أيضاً بتأسيس ثقافي من خلال الحوار محاولةً في جعله أسلوب حياة ونمط تفكير ليس فقط سجيناً داخل قاعات الملتقى كما كانت في المؤتمر في مكة، ولكن خارجها أيضاً، وهذا هو ما أزعم أنه الهدف من ملتقانا أيضاً هنا.

كان اللقاء صورة جميلة وحفلاً درامياً مميزاً التقت فيه جماعة متعددة

الانتماءات الثقافية والفكرية والمذهبية والمناطقية.. كانت فرصة رائدة بالنسبة لي شخصياً أثرتني وجعلتني أقف أمام حقيقة لابد ان أتواصل بها معكم وإن كنت أعرفها من قبل، إلا أنها أصبحت جزءاً من فكري وسلوكي.

القول الذي ردده الشيخ صالح الحصين الرجل ذو الصدر الرحب والأفق الواسع والفكر المستنير.. كان دائماً يقول أن الحقيقة متعددة الجوانب والحقيقة لا يملكها فرد واحد، وليس هناك حقيقة مطلقة، والحكم على الأشياء أو على الأشخاص أو على السلوك أو على الأفعال أو الآراء ينبغي أن لا يقوم إلا على شرطين: العلم والموضوعية.. تحري الدقة في كل ما نقوله قبل أن نصدر الحكم، والشيء الآخر العدل وهو في كل الأوقات ولكل الناس وفي كل الأحوال كما تفضل.

أسعدني جداً التفاعل العام على جميع المستويات.. حتى أيضاً من قبل طالباتي، وجدت هناك شرارة أو بذرة للعمل لتفعيل الوعي المجتمعي بأهمية التواصل والحوار، فأعتقد أن الأهداف التي سعى إليها المؤتمر تحققت، وأولها تأصيل مفهوم الاختلاف والتعددية، فمجتمعنا هنا مجتمع جميل باختلاف توجهاته، ولكننا لم نكن نعرف أن هذه التعددية هي جزء من مجتمعنا أو على الأقل لم نكن نعترف بها. أعتقد أن التنوع الفكري بين شرائح المجتمع هو إثراء للحوار وإثراء للوحدة الوطنية من غير مصادرة أو إلغاء رأي مختلف، فالنظرة الأحادية هي التي سيطرت علينا ليس فقط في سلوكنا أو في فكرنا، ولكن في حكمنا على الآخر، وجعلت ثقافتنا ثقافة مغلقة، وجعلتنا نلجأ إلى فكرة الإقصاء والمصادرة أو اتباع فكر التعبئة والتحريض.

في الحقيقة هناك مكاسب عديدة لابد أن نستطرد فيها ولكن إحساسي أنا شخصيا بأننا بدأنا بالتغير والتسامح مع أنفسنا أولاً، لأن التغير يجب أن يبدأ من ذواتنا لنصل إلى مستوى نستطيع من خلاله إلى محاربة الغلو، وهو موضوع اللقاء كما تعلمون.

بدأنا أيضاً بكسر الحواجز وإزالة القيود الوهمية التي كنا تحت وطأتها..

طرحنا قضايا كانت مغيبة ومسكوت عنها.. التعدد المذهبي والفكري والثقافي في بلدنا، وأصبحنا قادرين على قبول بعضنا رغم الاختلاف على أن نجلس ونتحدث وأنا أعرف أن الشخص الذي أجلس أمامه قد يكون مختلفا في توجهه الفكري عني ولكنه لا يقصيني ولا يصادرني.

مكاسبنا كنساء أسميها مكاسب جوهرية. في البداية كُسر وهم الخوف الاجتماعي أو الممانعة السياسية لحضور المرأة حضوراً مرئياً في الإعلام، فالمرأة لابد وأن تأخذ مكانتها الاجتماعية الطبيعية، والإسلام دين الفطرة ولا أعتقد أن هناك تناقض بينه وبين أن تظهر المرأة وتشارك فعليا مع المشاركين.

إن اختيار المشاركين والمشاركات لم يكن فقط للشخصيات بما تمثله نفس الشخصية بذاتها، ولكن لما تمثله من قطاعات وتخصصات وشرائح وفئات ومناطق وتوجهات، وأزعم أنه كان هناك توازن وتوفيق في هذا الاختيار إلى حد كبير.

أعتقد أن المرأة من خلال ملتقى جماعة حوار تفاعلها تفاعل مميز، وأن المرأة في بلدنا تخرج من رحم المعاناة.. المعاناة التي تعانيها خلقت منها شيء وأصبحت هي المسؤول الأول عن الدفاع عن قضيتها في عملية التحول الفكري والثقافي، فالمرأة جزء من المجتمع ولم تنفصل يوماً عن قضايا وطنها.. هذا الوطن الذي نتحاور دائماً من أجله، وأعتقد أن قراءتنا للنصوص هنا نوع من تفعيل الوعي الثقافي وقراءة النصوص كما هي وأشكر الدكتور حسن شكراً خاصاً لتبنيه هذا الاتجاه.

عرضنا القضايا الخاصة بالنساء، ومن أهمها القضايا الشرعية التي غيبت وأهملت، ونحن نرى في قراءة الخطاب النسائي الروائي أن هذه القضايا هي التي كانت ومازالت تثيرها المرأة دائماً.. هذه القضايا غيبت وأهملت وتوارت باسم الدين والدين منها براء، فالإسلام أعطى المرأة من الحقوق الشرعية ما لم يعطها أي تشريع آخر.

أعتقد أن تفعيل واستثمار قدرات المرأة ومهاراتها ومعرفتها والاستفادة منها في تنمية المجتمع وتحريك هذا المشروع الكبير.. أتمنى أن تكون هذه البداية،

فالصورة بالطبع ليست بالمثالية أو الوردية التي قد تنقل من خلال كلامي هذا أو من خلال الإعلام.. الطريق طويل وهذه البداية أو الخطوة الأولى، والموضوع ليس قطرة ثم ورود، لكن أعتقد أننا بدأنا ويجب أن يستمر الحوار.

*** الأستاذ غياث عبدالباقي:**

حول موضوع هذا اللقاء أقول أنا قارئ عادي ولست قارئاً متخصصاً، فلعلني أستفيد منكم أيها الأساتذة، رغم أن البعض يقول أنها رواية وآخرون يقولون لا، وثالثة تقول قصة، ورابع يقول كتاب مطالعة.

قدمت الكاتبة في هذه الرواية نموذجا فريداً للمرأة.. نموذجاً مثالياً.. ربما كان غير واقعي هو (منى)، ثم قدمت لنا في المقابل نموذجا للرجل المراوغ القاسي الهاجر المسافر المتسلط والسيئ إلى آخر قائمة الصفات، ولكن نحمد الله أن الرجل البطل في هذه الرواية لم يتعرض للقتل كما في الروايات السابقة التي تمت قراءتها في منتداكم الأدبي.

ربما تكون الكاتبة أرادت إيصال رسالة واضحة وهي أن الحب هو سر الحياة.. ليكن ذلك، فبالحب والتفاهم، وبالحوار والتعاون، وبالوضوح وبالأخلاق نبني معا الأسرة السعيدة والحياة الزوجية الفاضلة والمجتمع الصالح. ختاماً أريد أن أشيد بطرح ورأي الأستاذة نادية عبدالجبار.. وشكراً.

*** الأستاذ أحمد الشدوي:**

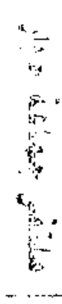
في البداية أود شكر الدكتور حسن الذي بحث كثيراً عن مخرج يبرر وجود مثل هذه الأعمال.

- البناء الدرامي المعتمد على ضمير المتكلم يجسد أحادية النظرة ويجعل الخطاب

صوراً تقريرية غير متفاعلة، مع أني أستدرك بأن الضمائر هنا تداخلت بشكل مريك كما ذكر الأستاذ خالد، وربما أجادت الرواية في إقناعنا بعودة جميع الأبطال للانكفاء على الذات .

- الرواية فيها حالات كثيرة من استدعاء شاعرية اللغة، فخطاب الرصد لهذه الحالة فيه إبانة عن لواعج النفس الإنسانية ووقوفها في حالة التردد في الإقدام ووقوعها في أسر السيطرة النفسية للآخر.
- أسهبت لغة السرد في إيضاح الرأي ومناقشة الموقف الآخر.
- «ثلاثون إلا ثلاثة».. هذا حساب يشبه الحساب العربي، وربما لأنها حسبت الزمن بطريقة العرب اختلط الزمن في الرواية اختلاطا غير مبرر.
- وجدتني أكتب في صفحة 61 شكراً على المواعظ الكثيرة .
- أعجب ما في هذه التقارير التي وردت أنها لا تكتفي بكونها تقارير، بل أيضاً تقارير مسبقة للحدث، عندها فقط نقول لا أهمية للسرد بعدها .
- إذا كانت قد أغضبت منى عبارة عمها «أنت كالظل.. كلما يقترب منك الإنسان تبتعدين عنه» فلأنه الآخر مثلها تماماً يجيدان دراما دموع التماسيح الذي وضعته أنا كعنوان لهذه الرواية.

* الأستاذ صبري رسول:



كأن الكاتبة هنا تطرح إشكالية وجود المرأة في المجتمع، وهي تطرح نقطتين أراهما تلخيصا لكل الرواية: التماثل في الحقوق والواجبات بين الرجل والمرأة.. في صفحة 72 «حواء مثل آدم تظلم وتُظلم، والحقيقة أن الفرق في مجتمعي أنها تحاسب وتهمل مثل أوقاف العثمانيين، أما هو - أي الرجل - فله الحق مثنى وثلاث ورباع كما أجاز له الشرع». هي تطرح أن وجود المرأة يجب أن يكون مثل وجود الرجل في المجتمع، وتشبه المرأة بالوردة إذا لم تسقها فكيف تستنشق عبيرها .

النقطة الثانية في الخطاب الروائي هنا: متى كانت البنت لها حرية الاختيار في أي مرحلة من مراحل عمرها بينما الولد يعطى كل الحق منذ أول صرخة يثبت فيها وجوده في الحياة.. المرأة هي السالب وكل من حولها موجب، وطبعا المقصود بـ (حولها) الرجل وأعماله وخطابه وتعامله.. فما أن تخرج من ملكية الأب حتى تدخل في ملكية الزوج.. بنت فلان وزوجة فلان، لكن عندما تخرج المرأة من ملكية فلان أي الزوج أو الأب حتى تحقق نجاح، وما النجاح الذي حققته هنا على الصعيد الدراسي والوظيفي والمجتمعي إلا دلالة على أن المرأة تستطيع أن تكون إيجابية وأن تلعب الدور المنوط بها، وبذلك أرادت أن تغير نظرة المجتمع إليها، ولكن دون أن ننسى أن كل هذا النجاح حصل وهي خارجة عن القيود الأسرية والزوجية، ولو كانت داخل القيود لما حققت هذا النجاح. لماذا يكون ظهورها على غياب الرجل؟ لماذا لا يتكاتفان في بناء المجتمع؟

- فنياً سأقف عند نقطة: الرواية تفتقر إلى بؤرة مركزية، وافتقارها إلى هذه البؤرة جعلها باهتة وغير قادرة على شد القارئ.
- كتبت كثيراً ولم تقل شيئاً، كم درزناً من الأقلام وكم ريشة استهلكت في كتابة الرواية؟ كيف استطاعت أن تصيغ الرواية ثانية أو عندما (بيضت) الرواية كيف كان لها نفس أن تقرأ الرواية ثانية وتكتبها ثانية.. هذه الرواية الطويلة التي لم تقل شيئاً.

سؤالي للأخ خالد ربيع وأشكره على قراءته: قلت أنها لغة شاعرية، وأنا أسأل عن الفرق بين اللغة الشاعرية واللغة الإنشائية في هذه الرواية.

* الأستاذ عبدالمؤمن القين:

أولا أهنئ الأستاذ خالد على استنباطه الرائع من هذا العمل المتهالك الذي لا يحمل عنصر التشويق من أوله إلى آخره، أنا مشيت في الرواية إلى 60 أو 70

صفحة ثم لم أستطع أن أكمل.. الصور المتلاحقة أنهكتني، ثم الاقتباسات من الأغاني مثل أغنية فكروني لأم كلثوم في صفحة 51 تقريباً. الرواية كتبت في 1988، لذلك توقعت أن يكون فيها تجديداً، وصفية عنبر سمعت عنها كثيراً، لكن أهنئ الأستاذ خالد على هذا التحليل الذي صنع من رميم العظام.

الجمل أيضاً طويلة جداً تصل إلى سطرين وثلاثة أسطر، هذا عدا الصور المتلاحقة والمتراكبة التي تفتقر إلى عنصري الجمال والتحليق. مشكلة منى تبدو لي أنها الشعور بالذنب لأنها استجابت للزواج من الرجل الذي اختاروه لها أهلها، ثم صار عندها فوبيا أو الرهاب الذهني – كما يقولون في علم النفس – صار عندها فوبيا أن تخوض التجربة، فأقصت ابن عمها. أنا أذكر في هذا الكلام كله حلاً للمشكلة، وهو الاقتداء بعمر بن الخطاب رضي الله عنه حينما جاءه أحد الرجال ليشتكي زوجته من مشاكلها معه، فعندما اقترب من بيت عمر سمع صوت زوجته عالياً، فرجع، وعندما سأله لماذا رجعت، أجاب الرجل بأنه وجد الحال من بعضه.. قال له عمر كلمتين لازلت أوصي نفسي بها وأوصي الآخرين: «يغلبهن اللئيم، ويغلبن الكريم، وأنا أفضل أن أكون كريماً»، كما أجاب بأنه لماذا لا يحتمل صراخها وهي التي تغسل وتطبخ وما إلى ذلك، وهذه كلها أعمال يقول بعض الفقهاء أنها ليست من واجبات المرأة.

بالنسبة لما قالته الدكتورة أميرة كشغري أؤيده تماماً، وصحيح أن الحقيقة تؤخذ من أكثر من جانب، لكن لابد لها من ثوابت بحيث لا تتعارض هذه الثوابت مع عمق الرؤية الإنسانية العامة.

*** الدكتور يوسف العارف:**

سأقول للأستاذ خالد ربيع كل مداخلتي ستنصب على ورقته الرائعة والجميلة، هل هذه القراءة شرح وتفسير أم استيضاح واستفسار؟ في نظري لم نجد في ورقته

تلك الروح القرائية التي قرأناها في منتدى القصة.. في نظري أن القراءة الواعية هي التي تستنطق النص وتبحث عن إبداعاته، ونظراً لأن النص متهالك كما قال كثير من الإخوة فهو لم يجد فيه لا إبداعاً ولم يستنطقه كما يجب.

العنوان الجميل والرائع والكبير الذي قاله «بطلة فارسة لنص يتأرجح بين الانغلاق والانفتاح» والمحاور الخمسة التي اعتبرها سمات لهذا النص، كنت أتصور أنها هي المدخل الرئيسي لقراءته ويمكن أن يشتغل عليها حتى يخرج بعض مكنونات هذا النص.

المسألة الرئيسية في النص بعد أن قرأت أكثر صفحات الرواية هي العلاقة أو الثنائية بين المرأة الجسد وبين المرأة العقل.. المرأة الجسد هي التي تتزوج وتطلق وتحب ، والمرأة العقل هي التي تعود إلى الدراسة وتعمل في المجال الصحفي وتبدأ تحل مشاكل الآخرين.. هذه في نظري هي الرؤية الرئيسة في الرواية، ولذلك فتغليب العقل على الأنوثة كان هو المخرج أو بؤرة الحدث في هذه الرواية.

أثني على ما قالته الأخت أمل القثامي حول البحر في حياة منى.. صحيح أن المكان هو بيئة ساحلية بين المنطقة الشرقية وجدة، لذلك هي منفتحة على البحر، لكن هذه البيئة الساحلية التي تتعدد فيها الأجناس والشخصيات لم تؤثر في الرواية وأحداثها. الرواية أيضاً لا تعطيك صدق التجربة، لذلك فهي مذكرات أو تنقل أفكاراً مبعثرة قرأتها الكاتبة أو سمعت بها في مجتمع نسائي.

أختم مداخلتي بشيء آخر خارج الرواية وهو ما قرأناه اليوم من الرد الجميل للروائية عائشة زاهر على إيمان الصبحي وقولها: «أنا أعتب على جماعة حوار أنهم لم يدعوني».. صدى هذا الحوار الذي نعيشه في هذا الملتقى يجعلنا نقترح على الدكتور حسن النعمي والأخت أميرة كشغري أن يدعى الروائيات اللاتي نقرأ قصصهن وأن يحضرن معنا.

• الأستاذة زينب غاصب:

مساء الخير جميعاً. أنا ليس لي لا ناقة ولا جمل في نقد القصة، إنما أحب القصة كمتذوقة أقرأها وأستمتع بها.

الحوار بين الرجل والمرأة ليس محرماً وليس عيباً، بالعكس نحن كنا نود منذ زمن أن يكون هذا التقارب الفكري والثقافي بين الجنسين، لأنه من الصعب أن يكون هنالك عزلة ما بين الاثنين، وكل منهما يكمل الآخر، فليس هناك أدب نسائي وأدب رجالي.. كل إنسان يكتب من زاويته ومن وجهة نظره، قد تكون المرأة تغوص في المجتمع النسائي أكثر من الرجال، والعكس بالنسبة للرجل أيضاً، لكنهما في النهاية يشكلان أدباً واحداً جنسه أدب فقط.

أحييكم جميعاً ويسرني أنني معكم للمرة الأولى، وبإذن الله أكون متواصلة معكم ولكم تحياتي.

• الدكتور حسن النعمي:

شكراً لك أستاذة زينب.. أرحب بهذه الروح وأشكرك على حضورك، وإذا كان هناك من قصور من النادي أو من جماعة حوار فأرجو المعذرة، وهذا كرم منك أن تحضري دون دعوة رسمية.. وهذه هي روح المثقف الحقيقية التي تتجاوب لها منابر الثقافة دون دعوة خاصة لأن القضية هي حق مشاع وعام لكل إنسان.. حق الحضور والتواجد والإدلاء برأيه كيفما شاء. فشكراً لحضورك أستاذة زينب.

• الأستاذ سحمي الهاجري:

أستأذن الدكتور حسن الآن وصلنا إلى منتصف المحور «خطاب السرد المحلي في رواية المرأة السعودية» وأعتقد أن الأمور تحتاج إلى وقفة.. يتذكر الدكتور حسن

عندما كنا نطور البدائل لاختيار المحور لهذا العام، ووقع الاختيار على خطاب السرد المحلي لروية المرأة السعودية. كنا نعلم أن الروايات التي ستدرس من الناحية الفنية معروف وضعها خصوصاً أن أغلبها قرئ في وقته سواء التي أنتجت قبل عشرين سنة أو عشرة سنين أو مثل هذه الرواية قبل خمس سنوات غالبا المتابعين قرؤوها في وقتها ويعرفون ما فيها من الناحية الفنية، ولذلك التركيز في المحور كان على الخطاب، ويبدو لي أنه بعد قراءة عدد من الأوراق تفاوتت في مستوياتها أن هناك ابتعاد عن موضوع الخطاب إلى حد ما، وأن الأمر يحتاج إلى التفكير فيه مرة أخرى.

عندما أتكلم عن جودة الروائي أو عن صدور الرواية في حد ذاته، هذا فعل خطابي أو له مدلول خطابي.. صدور عدد من روايات المرأة هو في حد ذاته له مدلول خطابي، فكنت أفضل أن الأخوان والأخوات الذين تناولوا الأوراق أنهم وهم يتكلمون عن النواحي الجمالية أو النواحي الفنية أو المضامين أو عن الزمن والمكان.. كل هذه الأشياء جيدة وكلهم يعرف هذه الأمور ودرسها وحاول أن يطبقها في هذه الأوراق، ولكني كنت أتمنى أن تربط: ماذا تعني خطابياً؟ إذا كانت الرواية قوية في جانب ما فماذا يعني ذلك في سياق الخطاب، والعكس.

الأوراق التي قدمت إلى الآن عن الروايات تحتاج في حد ذاتها إلى قراءة لخطاب.. لماذا تناولت الروايات من هذه الزوايا ولم تتناولها من زوايا أخرى.. هذا أيضاً له مدلول خطابي. هذا ما أحببت أن أذكر به.

*** الدكتور حسن النعمي:**

شكراً أستاذ سحمي، وكنت معنا عندما كنا نخطط لهذا المحور. وتأكيداً على ما قلناه من قبل أن هذه الروايات كتبت في ظروف زمنية مختلفة ومتفاوتة، وكتبت أيضاً في ظروف كانت المرأة فيها ربما بعيدة حتى عن التعليم النظامي بالمعنى

المعروف الآن، فكون هذه الكتابات خرجت أو أنتجت في لحظة زمنية معينة لا شك أنها كانت تشير إلى مسائل اجتماعية معينة. نحن الآن يجب أن نتناولها من منظور خطاب مقولات وحمولات ثقافية أكثر من تناولنا لها من الناحية الجمالية البحتة، أنا لا ألغي الجانب الجمالي وأهميته في تدعيم الخطاب، ولكن أحياناً التوقف أمام الجمالي في ظروف تاريخية مختلفة يلغي وجود هذه الأعمال أو أهميتها.

الذي يقول بأن القديم لا داعي لأن نتوقف أمامه الآن، أعتقد أنه يلغي جزءاً من ذاكرة مهمة تراكمت عبر سنوات مهمة في ظروف مر فيها المجتمع بمخاض، وكأننا نعيش حالة انفصام عما جرى في الماضي، يعني سنوات الطفرة هنا غيبت أشياء كثيرة وأفرزت ظواهر سلبية كبيرة جداً. أنا أعتقد أن وضع المرأة قبل ثلاثين سنة في السعودية كان أفضل بكثير مما هي عليه الآن في امتلاكها لقرارها.. في حريتها.. في ممارستها لطقوس اجتماعية كثيرة جنباً إلى جنب مع الرجل، وخاصة في مناطق الريف والقرى. الآن المرأة تعاني أكثر بكثير مما كانت تحظى به من استقلالية ومرونة اجتماعية، وربما تعرفون الآن أن قيادة المرأة في القرى ممارسة إلى حد ما رغم كل المعوقات، فنحن لدينا الآن ازدواجية في نظرتنا للمرأة.. المرأة في القرية لها وضعية وفي المدينة لها وضعية، إذاً هذه الخطابات في هذه الرواية لا شك أنها تحكي سيرة كادت تندثر أو تموت، وقلق المرأة هو قلق مشروع ومهم جداً أن نتوقف أمامه.

إذا تعاملنا مع هذه الروايات كمفهوم خطابات ومقولات ثقافية بنيت في يوم من الأيام، أعتقد أننا سنخرج بشيء مهم. ثم مسألة أخرى: من قال إن هذا الحوار سيحسم كل شيء.. الحوار سيضيف حواراً آخر، والاختلاف سيتراكم، لكن لابد أن نفتح قلوبنا لهذه الأعمال.. لابد أن نبدأ بالحوار. الدكتورة أميرة قبل قليل قالت إن أهم ما نتج عن ملتقى جماعة الحوار أنه بين أن هناك وجهات نظر حول قضايا عويصة لم يكن من الإمكان تناولها بأي حال من الأحوال، فإذاً الالتفاف حول القضايا ومجابهتها ومواجهتها هذا في حد ذاته مكسب. كوننا سنحسمها لا يمكن أن نفعل، لأن الاختلاف طبيعة البشر. لا أريد أن أستطرد كثيراً، لكن أحببت التأكيد

على أن محورنا يتنامى.. ربما الأعمال التي بدأناها كانت أقل ثم أعتقد أن التراكم سيولد تجربة جمالية نأمل أن تكون متوفرة في هذه الأعمال.

* الأستاذ علي الشدوي:

بودي أن أبدأ بأفكار عامة قبل أن أبدأ بالرواية:

- أولاً التعامل مع الخطاب ليس سهلاً، لاسيما وقد اعتدنا على الجزئيات.. هذه الفكرة الأولى.
- أنا لا أوافق كثيراً على ما قاله الأستاذ كامل في موت الرجل. موت الرجل هنا كما أعتقد ليس موتاً، لأن سلطة الرجل ليست في الحضور والوجود بمعنى أنه حي، لكنها موجودة كما أعتقد في التصرف كما يريد هو حتى لو كان ميتاً.. المرأة حتى لو قتلت الرجل في الرواية، لكنها تتصرف وفق مشيئته وهو ميت، وللرجل سلطة تمارس بخفاء ولها ألاعيبها غير المرئية وهذا معروف، ومن ثم فإن موت الرجل هو لعبة مصنوعة تصنعها الكاتبة كي يمارس سلطته عليها.. إنها تكرس - كما أعتقد - ما تريد أن تهرب منه. نحن نتذكر في الروايات كيف أن الرجل يموت لكن المرأة تستحضر ذلك الرجل الذي يموت في كل مرة، لكي تسأل نفسها: ماذا سيفعل لو كان موجوداً؟ ثم تتصرف وفق ما يمكن أن يتصرف هو لو كان حياً، أي أن سلطته مازالت موجودة، وقتله لم ينفِ سلطته، لأنها كانت في أفكاره وممارساته.. الرجل لم يستعبد جسد المرأة فقط إنما أيضاً خيالها، وهنا المشكلة أساساً.
- فكرة أخرى مهمة جداً أرجو أن أركز عليها: الخطاب لا يعني مجرد كلمة عابرة ترد في رواية.. الخطاب يشتغل بخفاء أيضا مثله مثل السلطة.. الخطاب ليس موجوداً على السطح، إنما بحث وتأمل فيما يقال. أنا لا أحب مقولة «الجملة الثقافية»، يمكنني أن أجد هنا جمل ثقافية كثيرة بهذا المفهوم الذي أرى أنه تشويه لمفهوم العبارة عن فوكو. يمكنني مثلاً أن آخذ هنا «يا ابن العم»، عند آخرين يسمونها الجملة الثقافية ويبدؤون ينسجون عليها كلاما كثيراً.. أنا لا أعتقد أن

الخطاب يتجسد في مجرد جملة أو كلمة عابرة.. الخطاب أكبر من هذا ويحتاج إلى ممارسة. الخطاب أيضا أكثر من مجرد فكرة فيما أعتقد.. يكرس ويعلق عليه ويشرح ويفسر.. إلخ، ونحن نقوم بهذا الدور الآن.

سأدخل للرواية من ورقة الأستاذ خالد ربيع، وأشكره جداً، لأني أعتقد أن أهم صفة في الناقد أن يتعاون مع العمل الذي يقرأه، وخالد تعاون معه كثيراً، وهي صفة محمودة. كنت سأتفق معه تماما أن الرواية ستنتهي صفحة 14 لو كان الحدث المحرك للسرد هو عدم الزواج من أمين أو الرومانسية أو الحب، لكن الحقيقة أن الحدث المحرك للسرد هنا هو الطلاق.. لو لم تطلق لتوقفت الرواية، والمعروف أنه إذا انتهى الحدث المحرك في الرواية توقف السرد، وهي حيل سردية موجودة أيضاً في تراث الحكاية، وخاصة في «ألف ليلة وليلة».. الحكاية التي تستمر ينبغي أن توجد مبرراً أو حدثاً آخر كي تستمر. إذاً أنا لا أوافق الأستاذ خالد ربيع أن الرواية انتهت صفحة 14، لأن الحدث المحرك لها ليس الحب وليس الرومانسية مثلما تقول الأستاذة سهام، وأنا أحترم آراءها كثيراً، وليس أيضاً عدم زواج منى من أمين.. الحدث المحرك للسرد هو الطلاق وليس الزواج.

يتهيأ لي أن هناك بوادر ما ترشح هذه الرواية لأنه كان يمكن أن تكون جيدة وفق تصوري، فمن خلال قراءتي لاحظت أنها تسير في مستويين: المستوى الأول هو السرد، والثاني هو التأمل.. التأمل في الحب.. في الانتماء.. التأمل في بعض الممارسات، لكن هذين المستويين عند مستوى خفي مشوش، وربما عدم خبرة الكاتبة ودربتها في الكتابة جعلها لا تستطيع توضيح هذين المستويين.



هناك فكرة مهمة جداً لم تُجد الاشتغال عليها، ولو اشتغلت عليها لكانت فكرة مهولة.. هي لما ذهبت إلى بلقيس على أساس أنها ستكتب قصة.. عندما وصلت إلى هذه الفكرة، كنت أتمنى في داخلي أن تكون القصة التي ستكتبها في الصحيفة هي القصة التي سنقرأها، لكنني وجدتها انحرفت بعيداً إلى أنها تعالج مشكلات القراء وما إلى ذلك. أعتقد أنها لو فعلت كانت ستصبح فكرة غير مسبوقة.. هي بالطبع

مطروقة في الرواية العالمية أن تكتب قصة لشيء ما والقارئ يقرأها.. هي لعبة فنية، لكن للأسف الشديد لم تستطع أن تعامل معها ربما أيضاً لقلة خبرتها في الرواية.

هناك بطء شديد في السرد أحياناً يبعث على الملل. الفنان هو الذي يتوصل إلى صيغة بين سرعة السرد وبين بطئه.. متى يسرع ومتى يبطئ.. لولا أنني أخاف أن أُتهم مثلما يتهمني كامل بأنني لا أقرأ هذه الروايات، لكنت مررت على الصفحات مروراً سريعاً من شدة البطء، لدرجة أنه أثقل من نقل الصخر.

هناك لعبة مهمة جداً – لا أدري ما إن كانت مخططة لها – هي الانتقال أو التناوب بين الضمائر، وهو واضح في هذه الرواية، لا أعلم ما إن كان مخططاً لها، لكن علي أن أتعاون معها. أتت مرة بضمير المتكلم وتحويل الحدث الداخلي إلى حدث خارجي، ومرة بضمير الغائب أثناء الحوار.. لماذا؟.. هل لأن الحوار قد يكون هو تأمل، أو قد يكون مفقوداً بين الاثنين؟ لا أعلم بالضبط. أسأل صديقنا خالد: هل الرواية مفتوحة أو مغلقة؟ أعتقد أن كل النصوص حتى لو كانت نصوصاً رديئة هي نصوص مفتوحة، لا أعتقد أنه يوجد بينها نص مغلق، على الأقل مداخلها كثيرة.

أخيراً لم أكن أتمنى أن يوظف أسلوب بلاغي مثل الالتفات مع ضمير المتكلم وضمير الغائب.. هذا أسلوب لا ينطبق تماما مع السرد.. السرد له مداخله، والالتفات هو أسلوب بلاغي وجد أساساً للشعر، فلا أدري لماذا نفكر في السرد بصورة الشعر.. هذه مشكلة وعلينا أن نحلها ، ربما يكون سببها عدم الدربة على قراءة الرواية، وأغلبنا طارئ على هذا الفن الذي له عندنا ثلاثون سنة أو أكثر بقليل.

* الأستاذة سهام القحطاني:

بخصوص الخطاب، نحن نتحدث في كل شيء إلا في الخطاب. إذا كان الأستاذ سحمي يسأل فأنا أندهش: لم دائماً نضع الخطاب جانباً مع أنه هو الشيء الأساسي؟.

ثانياً: ما هو المحور الذي أقمنا عليه قراءة الرواية؟. الرواية رومانسية.. إذاً لماذا لم نحلل الرواية من خلال الخصائص الفنية للرومانسية؟ أنا أجد أن اللغة مملة.. شاعرية.. إنشائية.. إشكاليتها أنها حاولت أن تطبق كل الخصائص الرومانسية في هذه الرواية مما أخفق بعض الجوانب.. أسلوب الخواطر والرسائل وأسلوب المناجاة.. هذه كلها من الأساليب الروائية الرومانسية.

• الأستاذ زكريا الصادق:

فقط أحببت أن أشكر وأقول كلمة.. اشكر بداية الدكتور حسن النعمي على دعوته وعلى ترحيبه بنا، وأشكر الصديق حسن القثمي أيضاً صاحب فكرة الحضور، وأهنئ أيضاً بصدور مجموعته القصصية الأولى عن صنعاء، وهي دعوة أيضاً لرؤيتكم في صنعاء في إطار الاحتفال بها عاصمة الثقافة العربية 2004م.

فكرة الموضوع بشكل عام.. فكرة الرواية النسوية السعودية هي موضوع جيد للنقاش والحوار، وقد كنت أتمنى بالفعل لو أنني قرأت الرواية لأستطيع التعليق، لكني فقط أريد أن أعلق على رأي قاله الدكتور حسن بشأن حضور المرأة وغياب الرجل: هل لابد أن يغيب الرجل لتحضر المرأة؟ المرأة بطبيعة الحال، أو المرأة الكاتبة بالتحديد تعاملت مع الرجل كسلطة عانت منها كقيد، فتصورت أنه لابد من كسر هذا القيد لاستمرار الحياة. في النهاية لابد من التعايش.. أقول التعايش.. هل ثمة صدام أو حرب ما؟

أحد المتداخلين يطلب ذكر الرواية السعودية مع مثيلاتها العربية لوجود كثير من التقاطعات، والموضوع ذكرني فعلاً بالكتابة اليمنية النسوية، ولا أقول الرواية، لأنه ليس ثمة رواية يمنية.. الهموم ذاتها.. نفس الأفكار وطريقة الطرح.. إذاً هل هي البيئة المنتجة للسلطة الذكورية أو الثقافية الذكورية نفسها؟.

لاحظت من الكثير من المتداخلين نقداً لأسلوب الكاتبة أعطاني شعوراً بعدم تمكن الروائية من أدواتها الكتابية، لكن أعتقد أن ما تقوله الروائية وما تقوله المرأة بشكل عام يستحق أن ننصت له وأن نتفاعل معه بطريقة ما، لا أن نبحث فقط عن رجل مقتول كان أم حي.

• الأستاذ كامل صالح:

بداية أعود وأؤكد يجب أن ننظر إلى الرواية من مستويين: مستوى الخطاب ومستوى البناء الجمالي.. البناء الجمالي كلنا نلاحظ أنه متهاوٍ، أما الخطاب فهو الذي نتلمسه في هذا العمل، وهو محورنا الآن. أما الخطاب في الرواية السعودية، فمن خلال الروايات التي قرأتها أنا شخصياً لاحظت فيه إقصاء وقتل الرجل، والرجل لا يموت بشكل مباشر، إنما بشكل فكري هو إقصاؤه وإبعاده عن الحدث. علي الشدوي رفض هذه المقولة ونقدها، لكن إذا هو رآها غائبة، فهذا الخيط هو الذي أعجبني في الروايات التي قرأتها، فإذا أصرينا على تغييب ذلك أو عدم الاعتراف به، نكون بذلك قد قتلنا آخر خيط أرى أنه يربط بين هذه الروايات.

أنا لا أبحث عن قتل الرجل في الرواية، لكنها ظاهرة لفتت انتباهي ويجب أن نتلمسها، وخاصة أن الروايات التي نقرأها ظهرت في وقت يسمى بالطفرة، وقرأت لسيدتين في «عكاظ» تنتقدان ظاهرة الطفرة ، وتقولان أنها أساءت جداً للمرأة.. هذه المقولة بحاجة إلى قراءة وتعمق: ماذا قدمت الطفرة للمرأة؟.. وبماذا أساءت لها؟.

بالنسبة لمسألة التأثر بالغرب الذي طرحته الأستاذة نادية عبدالجبار، أقول: نحن لا نأخذ مقولة الفكر الغربي ونطبقها كي نفرق بين الرجل والمرأة.. هذه التفرقة ورثناها وهي موجودة ومتأصلة في تاريخنا وعاداتنا وتقاليدنا، فلماذا نهرب من الواقع ومواجهته برمي كل شيء على الغرب؟.

* الأستاذ خالد ربيع السيد:

لن أضيف جديداً، فالأجمل من العمل ومن ورقتي هو كل ما قلتموه، وأنا بالأصل أتيت لأتعلم منكم.. تعلمت من هذا النص الرديء كيف تقرأ ما وراء النص، وخرجت بأشياء كثيرة. هناك نص نحن نكمله، وهذا النص أتاح لي أشياء كثيرة لم أكتبها ولم أقلها لكم ولكنها اختزنت.

– حاولت جاهداً أن لا أحمل النص ما لا يحتمله، ولكن يبدو من مداخلات بعض الإخوان أنهم رأوني (زودتها). في اعتقادي من الخيانة أن تحمل نصاً ما لا يحتمله، فكنت خائفاً من هذا الشيء، وإذا بي أتهم به.

– انصبت قراءتي على تحليل شخصيتين هما منى وأمين، ومختلف التأثيرات التي تعرضا لها، ثم استبيان خطاب في الرواية، وذكرت نقطتين: الأولى مواجهة الذات الأنثوية المستكينة والمفاهيم المعممة، وهذا كان أهم ما يشغلني، والنقطة الثانية هي محاكمة الموروثات والمفاهيم في المجتمع.

– الحقيقة كل ما قيل أنا في غاية السعادة لسماعه. الأستاذة سهام القحطاني قالت ما كنت أتمنى قوله ولم أقله، عبرت عنه في تحليلها الأول حول التكامل والتوترات وفقدان الأزمات والسرد وعلاقة المنتج وهذا الكلام الرائع.

– الأستاذ كامل صالح كعادته يفجر نقاطا ومفارقات، وجماليته تكمن هنا.

– أعتقد أنني سوف أستفيد كثيرا من الأستاذ فالح، لأنه قال بعض الكلمات ولم يفصح، ولكني شعرت بأنه تلمس خلل قراءتي وأنا أعترف بذلك وانتبهت إليه أثناء القراءة، لكن تركته تعمداً تبنياً لثقافة الأسئلة.

– محمد جمال ملاحظاته جميلة، والأستاذة سلوى أبو مدين قراءتها عميقة جداً.

– الأستاذة إيمان الصبحي مبدعة كعادتها وكما عهدتها في الجلسات الماضية.

– الأستاذ عبدالرحمن عون أشكره جداً، لكن في مسألة شكسبير سوف نتكلم عليها فيما بعد وحدنا.

- الأستاذة نادية وكلكم سعيد بما سمعته منكم، ونسبة تركيزي وأنا أستمع اليوم كانت عالية جداً، عادة أشرد، لكن اليوم كنت في غاية التركيز.
- الأستاذ علي الشدوي والأستاذ سحمي الهاجري حول الخطاب، أنا كنت متفهما لأننا يجب أن نستشف الخطاب من الروايات ومن سرد الرواية المحلية السعودية.

أشكركم جميعاً وأنا ممتن لكم كثيراً.

* * *

رواية "اللعنة"

سلوى دمنهوري

قراءة:

نسورة الأسري

قراءة في رواية "اللعنة"

نورة محمد المري

قسمت هذه القراءة إلى قراءتين:

أ - قراءة خارجية تهتم بالبعد الاجتماعي.

ب - قراءة داخلية (بنية الرواية) تهتم بالبعد الفني.

سيراً على منوال من سبقوني للخروج بنتائج موضوعية في رواية المرأة في أدبنا المحلي.

* المبحث الأول/ قراءة خارجية (البعد الاجتماعي):



ألمح في هذه الرواية أثر العادات والتقاليد المميزة للبيئة المحلية مع أن أحداثها - فيما يبدو - وقعت في جدة، ماعدا إشارات الكاتبة للروح الإسلامية المتجسدة في وجود الأربطة في هذا البلد المترابط. فالشخصية المحورية «شامل» تبحث عن امرأة لا عائل لها، فتجيبه إحدى الشخصيات الثانوية قائلة: «لا أجد سبيلاً لمساعدتك.. يمكنك الذهاب إلى الرباط والسؤال عنها لقد سمعت شيئاً كهذا. ازدادت حيرة شامل فالمدينة كبيرة وهناك عدد كبير من الأوقاف والأربطة.. تداركه كلمات المرأة، في

القرب من المكان.. في وسط المدينة يوجد رباط الرحمة.. قديم ومعروف فلتسأل عنها..» (ص 52).

أيضاً ألمحت الكاتبة إلى عادة سيئة انتشرت بين فئة محددة من سكان جدة، وهي كما تسميها «قرقرة النارجيلة» ليس فقط بين الرجال، إنما امتد التأثير إلى النساء، ومثلت هذه العادة الشخصية الرئيسية في الرواية «شروق/ وميرا» (ص 97).

ولم يتحقق البعد الاجتماعي بوضوح في هذه الرواية إلا من خلال العلاقات والروابط بين الشخصيات، لأن الرواية تقوم على محور واحد تلتقي عنده قضايا الرواية، وأخطر هذه القضايا أو العلاقات التي تستدعي انتباه المبدعة السعودية منذ حقبة البدايات إلى مرحلة التسعينات هي العلاقة بين الرجل والمرأة، وإن بدت هذه العلاقة في رواية «اللعنة» مختلفة عن ما سبقها من روايات نسائية. ففي هذه الرواية نقف على كم هائل من العلاقات المختلفة والمنوعة بين الرجل والمرأة، خاصة أن الكاتبة اهتمت بقضية في غاية الخطورة وهي العلاقة مع الغرب وتأثيرها في العلاقة السابقة.

فالرواية تحكي قصة شاب اسمه شامل ديمرين، ومهنته طبيب، عاد من أمريكا إلى جدة، وأثناء عودته إلى موطنه يتذكر طفولته عندما كان ابن السابعة وهو أكبر إخوته، فحرص والده على إرساله إلى أمريكا في كنف عائلة أمريكية ليتعلم، وأثناء عودة أسرة شامل من المطار تتعرض لحادث سير فيموت كل أفراد العائلة ماعدا «ميرامار» أصغر إخوة شامل وبعد عشرين عاماً يعود شامل إلى موطنه باحثاً عن أخته «ميرا»، وأثناء البحث يتعرف على امرأة تدعى «شروق» من خلال زياراتها له في العيادة الطبية. ثم يعرفنا الراوي على «شروق» التي تزوجت رجلاً سبعينياً اسمه «يوسف الملاحي» احتضنها وهي في العاشرة من عمرها ثم حملت منه وهي في الثانية عشرة، وتبدأ رحلة عذاب «شروق» مع هذا العجوز الثري الذي تعددت علاقاته

مع النساء بالزواج من فتاة في عمر أحفاده وهي «شروق» وقبلها تزوج للمرة الأولى من امرأة فقيرة جميلة تدعى «أنجلا» ويعبر الراوي عن جمالها بقوله «أنجلا فتاة الأربعة عشر ربيعاً.. ممشوقة القد فارعة القوام تتمتع بجمال باهر وحسن بديع..» (ص 105) لكن سرعان ما تنتهي هذه العلاقة بمجرد أنها لم توفق بإنجاب ذرية، إذ يعرض الجابري على صديقه الملاحي الزواج من ابنته «زينب» فتصبح هذه المرأة العلاقة الثانية، وتمكنت هذه العلاقة بإنجاب أربعة من الأطفال، وعندما استطاعت هذه المرأة تقوية الرابطة بينها وبين زوجها عملت على إبعاد «أنجلا» وابنها عبدالإله الذي حملت به مؤخراً بعد زواج الملاحي من «زينب» فلم تكتف بتطليقها منه، بل دفعته أن يخرجها من مأواها ومنعته أن يصرف على ابنه «عبد الإله» حتى انتهى الأمر بـ «أنجلا / جميلة» أن تعمل خادمة عند السيدة شريفة والدة «شامل» ثم يتزوج الملاحي من «شروق» للمرة الثالثة وهي مازالت ابنة العاشرة، وتعدى الأمر بهذا العجوز أن يطمح بزوجة أخيه الإسبانية «هيلي» فيتزوج منها لتصبح العلاقة الرابعة، لكن سرعان ما تنتهي إذ حاولت «هيلي» أن تقوم بعملية نصب لتستولي على أمواله، وتعود إلى بلدها أسبانيا (ص 130).

ويعد هذا الاستطراد المهم في تحديد العلاقة السلبية بين الرجل والمرأة، والعلاقة السلبية أيضاً مع الغرب، يعود بنا الراوي إلى العلاقة بين الشخصية المحورية «شامل» وشخصية «شروق» التي بدأت بانزعاج «شروق» منه وبإعجاب «شامل» بها، وهذه – فيما أظن – هي طبيعة بداية العلاقة بين أي امرأة شرقية تمتاز بالكبرياء، ورجل شرقي يعشق المرأة.

ثم تتطور العلاقة بين امرأة تشعر بفراغ عاطفي «شروق» ورجل عاش حياته في الغرب، ولم يعتد على رؤية امرأة بهذا الكبرياء، فكانت هذه الصفة من أكثر الصفات التي شدته إلى «شروق» خاصة أنها تكررت كثيراً في وصفها، ولكن قبل نهاية الرواية نكتشف علاقة عاطفية بين «شروق» و«هاشم» الذي هاجر إثر زواج أبيه من حبيبته «شروق».

ثم يصور الراوي نوع العلاقة بين «شروق» وابن زوجها «طارق» الذي أحبها حباً عجيباً ينطبق عليه المثل القائل «ومن الحب ما قتل»، فكان يضع لها المخدر في عصير البرتقال اعتقاداً منه أن هذا سينسيها آلامها، وهذا الحب تجسد من طرف واحد أي من طرف الرجل فقط، فلم تنشأ بينهما علاقة حب جميلة كما حدث بين «شروق» و«شامل»، فأصبحت «شروق» تمثل في علاقتها مع الرجل ثلاثة مستويات:

1 – كره مقابل حب   شروق مقابل زوجها يوسف الملاحي.

2 – مشاعر أخوية مقابل حب   شروق مقابل هاشم وطارق.

يقول الراوي واصفاً حب طارق وهاشم: «لم ينقص حبه عن حب هاشم لشروق شيئاً» (ص 130).

3 – حب مقابل حب   شروق مقابل شامل.

ويشير الراوي أيضاً إلى شخصية المرأة «تهاني» وعلاقتها بالشخصية المحورية «شامل».

و«تهاني» ابنة الملاحي تجذب انتباه «شامل» إلى جمالها، وخاصة العينين، التي يصفها مرة بالساحرتين (ص 62) ومرة بالسوداوين (ص 62) ومرة بالجريئتين متمتماً «كم هي جميلة» (ص 63) ومرة بالسهم المسموم (ص 63) ولعل التركيز على جمال العينين يحكمه طبيعة العادات، فالمرأة في البيئة السعودية (غالباً) لا يظهر منها سوى العينين وفيها من الجمال ما فيها.

وهذه العلاقة المحكومة بجمال المرأة لم تتطور إلى حب، إنما اقتصرت على إعجاب كل منهما بالآخر، فيقول «شامل» في حواره مع «شروق»:

«الآنسة تهاني تعجبني و...» (ص 92).

وجاذبية المرأة يحكمها أولاً البعد الجسمي، أما جاذبية الرجل فترجع إلى البعد المعنوي.

إذاً سر إعجاب «شامل» بـ «تهاني» يعود إلى جمالها الجسدي، أما إعجاب «تهاني» بـ «شامل» فيرجع إلى ما يتمتع به من دماثة أخلاق. وهذه العلاقة تثير غيرة «شروق» من «تهاني» فتحاور نفسها قائلة: «حتماً سحره جمالها..» (ص 84) مما جعلها تحاول الإنقاص من قدر جمالها بتوجيه نظر «شامل» إلى أصلها، فتقول له: «لا تخدعك المظاهر شامل.. ولا الجمال.. فقط الأصل والأخلاق.. فلتبعد.. دكتور.. ابتعد كي لا تحرقك نار الظلالة.. لقوله ﷺ: (تخيروا لنطفكم فإن العرق دساس)» (ص 136).

وعندما تنتبه «تهاني» لعلاقة الحب بين «شامل» و«شروق» تستشيط غيظاً، وتوجه الاتهامات لـ «شروق» بالفجر والفسوق، فتدافع «شروق» عن نفسها بأن ما تفعله هو حب خالص على مرآة العالم لا يعرف الخداع، ثم تشتمها بأصلها قائلة «أوتظنين خوفي من وليدة لعنة مثلك...» (ص 139)، خوفاً من أن تخطف فارس أحلامها، فتقول لها مصرحة بهذه العلاقة: «لن تتزوجين منه ولو كلفني حياتي» (ص 139).

ويلاحظ المتلقي إصرار الكاتبة على ترديد أهمية الأصل في الحكم على الفتاة السعودية، وهذا قد يحكمه طبيعة العادات المتوارثة إلى يومنا هذا.

ويظهر بين سطور الرواية «حاتم» صديق شامل، مصوراً نوعاً آخر من الرجال المحكومة علاقتهم بالمرأة بالشهوانية، فتجده بين الحين والآخر يعلق على علاقات صديقه «شامل» بالنساء. فيتضح من بداية الرواية أن حاتماً تعرف على شامل في إحدى الأندية الأمريكية (ص 23).

وعندما عاد إلى وطنه استمر معه تأثير الحياة الغربية على مشاعره، بالرغم

من أنه لم يمكث في أمريكا سوى عامين، بعكس «شامل» الذي عاش عشرين عاماً وظل متمسكاً بعقيدته ومبادئه.

فـ «حاتم» يحن بين وقت وآخر إلى لياليه الدافئة في أمريكا ناهيك عن صخب الحفلات والأمسيات، فـ «حنين حاتم لايفتأ يتجدد إلى لياليه الدافئة» (ص 24).

ويغبط «شامل» على ما وصل إليه من علم ليس لأجل العلم، وإنما لأنه سيصبح حديث الصحف، «فمن كان حديث الصحف اليوم يصبح حديث الغير الحسان يوماً، دكتور بروفسور وشاب وسيم جذاب وأهم من كل.. أنه أعزب.. أه يا للفرصة» (ص 28).

ويصور الحوار بينه وبين «شامل» نوع العلاقة بين حاتم والمرأة، فهو يرى أن «النساء.. آه كم هن ساحرات وجميلات.. بل هن كالإدمان كلما أخذت جرعة تتوق أخذ جرعة أخرى ولا تتوانى.. إنهن يجرين في دمي وفي عروقي..» (28).

وعندما يلوم «شامل» على عدم الزواج إلى الآن، يجيبه «شامل» ساخراً «أنا.. هلا أجبتني أنت على هذا السؤال.. لم أشك لك يوماً.. لم يلوح رأسي أو رقبتي خلف امرأة.. تعلم هذا جيداً.. أما أنت فلله درك» (ص 29).

ويجيبه «حاتم» مفسراً نوع علاقته بالمرأة قائلاً:

«- ماذا أفعل وكلهن حسان.

- فلتتزوج إذاً..

- أنا.. لا.. لا أستطيع.

- غريب أمرك.

لا تعجب فسحرهن يمنعني من القصور على واحدة فقط.. (هم شامل بالتحدث ولكن حاتم لم يسمح له بذلك إذ استطرد):

- لا تـقل لـي أبعــه.. إن حب حــواء يلازمني في كل زمــان ومكان دون قــصــور أو حدود.. زواج يا إلهي حتماً تريد دفني حياً.

- كم نحن مختلفون» (ص 29).

وينظر «حـاتم» إلى العـلاقـة بين رجل وامرأة بمنظوره الشـهـواني، لذلك تجـده يفسر إعجاب شامل بتهاني قائلاً في حوار معه:

«- أيها الخبيث.. إنها الشقيقة تهاني.. نعم من مثلك.. شـهريار ودنجوان عصرك.. هتاف الفتيات ورغبتهن» (ص 118).

وفي نهاية الرواية يتـعرض الراوي إلى العلاقات الإيجـابية بين الشـخصـيات، ومن ضـمنهـا العـلاقـة بين جـاكي وديمرين (والد شـامل بالتـبني) التي انتـهت بوفـاة الزوج ديمرين، وأصبحت «جاكي» تعاني آلام فراقه ووحدتها فهي لم تنجب الأطفال.. وشامل هو ابنها الوحيد بالتبني.. (ص 146).

والعلاقة بينها وبين شامل إيجابية لـ «فرحته بإسلام جاكي وزوجـها الراحل (التي) جعلته يتناسى فترة غيابه التي دامت شـهرين» (ص 146) إذاً عـلاقة «شامل» مع الغرب لم تؤثر سلباً، إنما كـانت عـلاقـة إيجـابيـة جـعلت منه طبيـباً مـشـهـوراً، وأسهمت في إسلام أبويه بالتبني.

أمـا عـلاقـة «شـامل» بـ «شـروق» فنتج عنهـا أن «شـروق» وضـخت عليه وعـادت روحها بعد شتاتها. (147).

وتوجت الكاتبـة العـلاقـة القـوية بين «شـامل» و«شـروق» في خـتام الرواية بأن جعلت شروق «ميرا» الشقيقة التي يبحث عنها «شامل» منذ بداية الرواية (ص 160).

أما العـجوز «يوسف الملاحي» وعلاقاته بالنسـاء، فانتـهت بالفشل بدءاً بزوجته (أنجلا / جميلة)، ثم (زينب) ثم بزواجه من (هيلي) الأسبانية التي كانت سبباً في مقاطعة «شروق» له فيظهر في آخر الرواية وهو ينازع الموت نادماً على ما مضى.

«– شروق.. ألن تغفري لي.

– ليسامحك الله.

– وأنت.. ألا تسامحيني.

– لم أعد أكترث لك» (ص 152).

* المبحث الثاني/ قراءة داخلية (بنية الرواية/ البعد الفني):

لعل القراءة الداخلية تستهلك وقتاً أكبر من القارئ وخاصة في مثل هذا النوع من الرواية ليس لصعوبة الأسلوب، وإنما لسهولته، فيشعر الناقد المتتبع للبناء الفني لرواية: "اللعنة" أنه يقرأ ما هو مكشوفاً، أي ما يستطيع القارئ العادي أن يتبينه. ومن هنا تزداد صعوبة هذا العمل، لذلك فضلت أن أشرك القارئ معي في تحديد عناصر هذه الرواية، وأضع فقط الأساسيات التي يمكن من خلالها الحكم على هذه الرواية بضعف أو قوة مبتعدة قدر الإمكان – عن التكرار الممل الدال على الاستخفاف بعقل المتلقي، ومتجنبة التوغل في المصطلحات الحديثة غير المتوافقة بأي شكل من الأشكال مع هذه الرواية.

وكي لا نهضم المبدعة حقها لابد أولاً أن نشير إلى ما تداركته من أخطاء عند من سبقوها، ناهيك عن أنها حاولت – فيما يبدو – معرفة الأسس القائمة عليها الرواية سواء أكان من خلال قراءة روايات جيدة إلى حد ما، أو دراسات نقدية. ويبدو ذلك واضحاً من اختيار العنوان «اللعنة» فقد وفقت المبدعة في اختياره، لأنها أدخلته في صلب الحدث، وتكرر على مدى أحداث الرواية، وفي كل مرة تظهر اللعنة، لتدلل فيها الكاتبة على عقدة تمر فيها الشخصية، ولك أن تتأمل معي هذا الإيقاع للعنوان في المقاطع التالية:

أولها في بداية الرواية على لسان الشخصية المحورية «شامل» وهو يحاور نفسه المتألمة عندما شاهد موقع تأزم الحدث:

«نفسه تتألم متحدثاً إليها، لابد أنه هو، هوة صغيرة وفي منعطف خفي لعين.. إنه هو لا ريب في ذلك» (ص 11). ثم يتكرر العنوان على لسان البطلة «شروق/ ميرامار» في وسط الرواية وكهي تحاور نفسها المتألمة عندما تأزمت العلاقة بينها وبين «شامل» فتقول: «لم يا إلهي.. لماذا هم يأخذون كل شيء.. كل شيء.. هي اللعنة.. كل شيء هنا ملعون.

تدور حول نفسها متطلعة إلى زاوية وركن.. نعم هي اللعنة علمت بها منذ طفولتي..» (ص 92).

وتكرار لفظة اللعنة ثلاث مرات في مقطع واحد على لسان «شروق» يوحي بأن هذه الشخصية المختارة لتفسير العنوان.

فيعود إيقاع العنوان مع الشخصية المحورية «شامل» عندما يتأمل كلمة اللعنة الملفوظة من لدن شخصية «شروق» فـ «يقترب من النافذة متأملاً البيت متخيلاً ما بداخله، وما قد يكون بناء على كلمة اللعنة، تلك المساحة الفارغة التي تحيطه.. مال وثراء في بيت خرب وسط خردوات لا توحي بشيء». (ص 99).

وفي موقع آخر من وسط الرواية (عقدة الحدث) يتذكر «شامل» صدى اللعنة في صوت البطلة، فـ «شروق» تقرع مخيلة صدى صوتها يصم أذنيه (إنها اللعنة.. أجل هي اللعنة كل شيء هنا ملعون) (ص 103).

ثم يتكرر العنوان مرة أخرى على لسان البطلة «شروق» في حوارها مع إحدى الشخصيات الثانوية «تهاني» فتقول: «أوتظنين خوفي من وليدة لعنة مثلك» (139).

وقبل نهاية الرواية، تظل «شروق»: ممسكة بالعنوان حاملة وجهة نظر المؤلفة في تفسير اختيار العنوان، فتقول:

«إنها ملعونة وإن كانت هي كل كنوز العالم.. لا أريدها» (ص 153) ثم تتكشف

حقيقة البطلة «شروق» التي تقوم عليها عقدة الرواية على لسان إحدى الشخصيات الثانوية بواسطة إيقاع العنوان كذلك: .. «شروق... اليوم أموت مرات ومرات.. منذ ذلك الحين اللعين وأنا شبه ميت» (ص 153).

ولا يقتصر الإيقاع اللغوي على العنوان فقط، بل نجد جميع أنواع الإيقاعات وعلى رأسها إيقاع على مستوى المفردات، وأكثرها وضوحاً عند الكاتبة «إيقاع الألوان» وخاصة «اللون الأسود» سواء أكان بطريق مباشر أو غير مباشر مما يدل على نفسية الكاتبة المتشائمة وميلها إلى التكتم على حياتها الشخصية.

ولم تظهر باقي الألوان في الرواية إلا متداخلة مع اللون الأسود، سواء أكان الأبيض الذي يلي اللون الأسود في الترتيب (ص 87)، (ص 106). أو الأحمر الذي ظهر أقرب إلى السواد كما في تعبير الراوي عندما وصف الإضاءة الحمراء بأنها لا تضيء الحجر حتى لا تكاد ترى من في الحجر (ص 68، و158) وكذلك الأزرق جاء وصفه داخل السواد، فكان عبارة عن علبة زرقاء داخل صندوق أسود (ص 156) ويمتد عمل الإيقاع داخل هذه الرواية بواسطة تكرار مفردات، إما لعامل نفسي، أو تبعاً لطبيعة الحدث.

من ذلك «الكبرياء والشموخ» (ص 64، و87).

مما يدل على شدة إعجاب الكاتبة بهذه الصفة.

ومن ذلك أيضاً كلمة «وليدة» في مثل قولها: «... لم يستطع النوم بسبب ما يشغله من أحداث وليدة في حياته» (ص 73).

وفي قوله: «وإذ بترانيم وليدة في داخله» (ص 75).

وقولها: «أوتظنين خوفي من وليدة لعنة مثلك (ص 139).

وهذا التكرار لكلمة «وليدة» يدل على قوة تأثير الماضي واللحظات الأولى على حياة الكاتبة ونفسيات شخصياتها.

أيضاً مما يستدعي الانتباه تكرار كلمة «طارق»، في مثل قولها: «ترى من الطارق في هذه الساعة المتأخرة؟ (ص 73).

وفي قولها: «مهلاً مهلاً.. أيها الطارق» (ص 76).

وقولها: «حسناً حسناً.. تمهل أيها الطارق» (ص 116).

مما يدل على محبة الروائية لهذه المفردة «طارق» بالذات، وليس نتيجة ضعف لغوي، والدليل تسمية إحدى شخصياتها «طارق». ومما قد يلفت اهتمام القارئ تكرار كلمة «الشرفة» فيما يزيد على عشر مرات في الرواية، وقد يرجع السبب إلى الحاجة المتكررة للخروج من مأزق تمر به الشخصية الروائية أو الكاتبة أثناء كتابة أحداث الرواية (ص 7 و69 و122).

هذا فيما يتعلق بالإيقاع اللغوي، أما الإيقاع البيئي فيتمثل في الحديث عن الزمان والمكان في رواية «اللعنة»:

- ففي افتتاحية الرواية تتحدث «سلوى دمنهوري» عن وسيلة الانتقال بين مكانين، وهي (الطائرة) التي وظفت من خلالها العلاقة مع الغرب، فهذا المكان الهوائي ينبئ عن ضياع شخصياته وشعورها المتنقل بين السعادة والحزن، فتقول الرواية حكاية عن بطل أحداثها «شامل»: عواطفه جياشة متناقضة.. فرح وحزن.. سعادة ويأس مرير، يدنو من النافذة يلصق وجهه بالزجاج، ينظر إلى ما وراء ذلك الظلام الدامس وكأنه يبحث عن مستحيل» (ص 7).

ومن هذا المكان الهوائي تسترجع الشخصية المحورية «شامل» ذكرياتها المتعلقة بموطنها الأول، ستشير هذه الذكريات بكل طفل يعود به إلى المرحلة نفسها من زمن الطفولة. راقب معي استغلال الكاتبة هذا الموقف في توظيف تقنية الاسترجاع «يخفق قلب شامل.. يسترخي على كرسيه بعد أن يجعله متعدلاً.. يغمض عينيه يتمتم ببعض الآيات.. يتنبه لطفل يبكي متقطع النبرات، مترنحاً مغمض العينين، النعاس يغالبه، باحثاً عن فراشه لينام قريراً، يرمقه وقد شده هاجس قديم..

تتراءى له الصور.. يوم أن كان الرحيل وهو متشبثاً بوالديه.. وصدى بكاءه يملأ أذنيه» (ص 7).

ولقد لفت نظري في وصف الكاتبة للطائرة الدقة المتناهية، خاصة إذا قارناها بغيرها، وهذا ما جعلني أنقل النص التالي كاملاً، ليشاركني المتلقي التمتع بجماليات وصف الطائرة الآتي: «أطفئت الأنوار من جديد.. ران الصمت.. اختلاف الضغط من علو وانخفاضه يؤثران على سمعه.. يرفع سماعة المذياع من على أذنيه..

– تبأ لم أعد أسمع شيئاً.

لحظات يتبدد السكون.. دوي هائل إثر هبوط الطائرة واستقرارها على أرض الواقع.. تسير بسرعة كبيرة.. حقاً ما أعجب خلق الله.. قبل لحظات بالكاد نشعر بطيرانها وسيرها العجيب رغم أنه أضعاف، أضعاف هذه السرعة الهائلة» (ص 8).

– وتنتقل الكاتبة بعد وصف الطائرة إلى المكان المنتقل إليه وهي «مدينة جدة» فيطل الراوي إطلالة بانورامية على هذا المكان من جهة وصف المدينة وصفاً عاماً بقوله: «المدينة تتغير، عمران.. نهضة وازدهار.. كثرت الجسور والأنفاق، شوارع فسيحة.. تتراءى له الطرقات.. الحارات.. المباني وكذلك الأحداث.. كل شيء في الماضي الأصوات متزاوجة متنافرة، السائق يتنحنح ليشعره بوجوده.. ضاق ذرعاً.. لقد طاف المدينة زاوية زاوية وشبراً شبراً.. فالسيد لم يخطر عن وجهته بعد.. رغم حلول الليل وانتصافه.

– سيدي لقد طفنا المدينة لمرات ولم يبق سوى البحر..» (ص 12).

والبحر أول الدلالات على اسم المكان الذي وقع فيه الحدث، ثم يدل الراوي إلى وصف الأماكن الأكثر تحديداً وهي (الأحياء)، وبواسطة التصريح باسم الحي نتعرف على اسم المدينة، ناهيك عن ما تقوم به الشخصية المحورية من أفعال مضارعة تنبئ عن المكان الحاضر، ويستحضر «شامل» بالزمن الآتي ما مر من الزمن الماضي،

ليتضافر الزمان والمكان على تشخيص الحدث وربطه بالواقع، راقب مثلاً فعل الشخصية المحورية «شامل» في الزمن الحاضر.

يلتفت شامل مستفسراً عن وجود حي باسم الشرف أو الأشراف شيء من هذا القبيل، سنون مضت من عمره جعلت كل الأشياء أشبه بأطياف وأطلال في ذاكرته، يحاول السائق تذكيره ببعض الأحياء» (ص 13).

فالزمن يلعب دوراً كبيراً في تحديد المكان، وخاصة في هذه الرواية مما يدل على عناية الكاتبة بالزمن أكثر من عنايتها بالمكان، حتى أن لفظة «الزمن» تتكرر لديها كثيراً مما يدل على شدة وقع الزمن على الكاتبة. وشخصياتها. وهذا قد يبرره تركيز الروائية على الشخصية المحورية «شامل»، والشخصية ومن أكثر العناصر الفنية المرتبة بالزمن ارتباطاً وثيقاً، وخاصة تقنية الاسترجاع.

- وقد استخدمت «سلوى دمنهوري» تقنية الاسترجاع استخداماً واسعاً يستحوذ أكثر من نصف الرواية، لكنها لم توفق في اختيار الراوي المناسب لهذه التقنية، إذ اعتمدت في رواية أحداثها على الراوي من الخلف، وكان الأولى بها أن تولي هذه المهمة إلى الراوي المشارك. ونتيجة ذلك تداخل الزمن الماضي مع الحاضر تداخلاً قوياً، حتى أنك تلاحظ القفز الزمني الطويل في أغلب صفحات الرواية، وامتد هذا القفز الزمني إلى عشرين عاماً، يقول الراوي: «هنا في هذه البقعة.. بل هنا.. بل المحرومة اللاهثة، حينذاك كان طفل السابعة من عمره» (ص 13) فالزمن في رواية اللعنة طويل وسريع كسرعة أحداث الرواية، وسرعة الزمن النفسي عند الشخصيات وصانعتها، استمع إليها تقول: «سريعة هي الأيام.. في تصاريفها وشؤونها.. الوقت يمضي ولحظات العمر تمر» (ص 24) ولا يعني ذلك أن القفز الزمني القصير لا وجود له، إنما هي لا غنى عنه في تصوير تتابع الحدث، مثل قول الراوي: «في ظهر اليوم التالي حضر صديقه حاتم» (ص 21).

لكن هذا القفز المتتابع يظهر متداخلاً مع الزمن السابق له، انظر تتمة المقطع:

«وهو لايزال عاتباً لائماً عدم تلبيته لدعوته بالأمس، تناولا الغداء سوياً.. شامل يعيد ذكرى الليلة الماضية» (ص 21).

أما الزمن الطبيعي، فكان مرتكزاً على «الليل» محور الأزمنة في رواية «اللعنة» وهذا الزمن «الليل» ظهرت فيه شاعرية اللغة عند «سلوى دمنهوري» وهو الزمن الأقدر على صياغة مشاعر الألم في نفسية شخصيات الراوية، وسبر أغوار نفسية المبدعة ذاتها، فتجدها تصف الليل قائلة «خطوط الليل تقترب... تتمدد.. تبتلع كل الأشياء.. صوت الحفلات وصخب الأمسيات يعلو ويستمر، حنين حاتم لايفتأ يتجدد إلى لياليها الدافئة في أمريكا.. متحمساً يحاول إغراء صديقه لمتابعة الليلة معه» (ص 24).

وفي موقع آخر من الرواية تستعير الكاتبة لليل ستائر، وكأنها تستدعي قول امرئ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله   علي بأنواع الهموم ليبتلي

فتقول: «أرخى الليل ستائره.. رعد وبرق، عجباً لم تمطر.. أرجو أن لا يحدث هذا حتى ألقاها أو أصل إلى أي شيء يدلني عليها..» (ص 53).

وقولها واصفة الليل بالملاءة السوداء: «يفرش الليل ملاءته السوداء يغطي كل الأضواء.. كل اليابس والماء.. الأنوار أمامه» (ص 74).

وهذا الليل الطويل في نفسية المبدعة وشخصياتها، وخاصة في فصل الشتاء عندما يكون مصحوباً بالبرد، هذا الليل بما تحمله سدوله من أحزان ومخاوف ومجهول عندما ينتصف تدق الساعات معلنة نهاية يوم طويل، فتشعر المبدعة بسرعة الزمن، في مثل قولها: «الزمن يمضي... الليل قد انتصف... العيون قد هدأت....» (ص 13) وبعاطفة أقوى تقول: «الليل يوشك على الانتهاء... هياج عواطفه وشجونه يطغى على السكون من حوله..» (ص 73).

ويؤكد سيطرة الليل على باقي الأزمنة الطبيعية ما ذكرناه من تولي اللون الأسود الصدارة بين الألوان، مما يدل مباشرة وغير مباشرة على ميل «سلوى دمنهوري» إلى التشاؤم والتكتم على أمور حياتها، وقد يكون ذلك من الأسباب التي جعلتها تختار رجلاً محوراً لشخصياتها بدلاً من المرأة التي شاهدناها – فيما سبق – تحتل الصدارة في روايات المرأة السعودية. ومن الأزمنة الطبيعية المهم الإشارة إليها في هذه الرواية «الفصول الأربعة» وخاصة فصل «الشتاء» بطل الأزمنة الفصلية في هذه الرواية. وقد شعرت من بداية الرواية أن الكاتبة ستختار فصل «الشتاء» محوراً للأزمنة الطبيعية الفصلية، الآن الأديب عندما يختار الأسود بطلاً دون بقية الألوان، والليل بطلاً دون بقية ساعات النهار، ويكون مصحوباً بالأسى والحزن لابد أن يختار الشتاء المرتبط بأذهاننا بقسوة البرد وشاعرية المطر.

ولك أن تتأمل معي وصف الروائية لهذا الفصل القوي ببرده ورعده وأمطاره. فـ «الشتاء يقرع أبواب المدينة.. ترعد السماء.. البرق يرسم خطوطه غير الثابتة من مكان إلى مكان.. هواء بارد نذير بحلول الدابل.. يروق لشامل الطقس وأحواله المتقلبة.. يقف أمام ذلك الكوخ الصغير متأملاً.. يتدثر بمعطفه يرفع ياقة قميصه محتمياً من نسمات الهواء الباردة» (ص 46).

وفي موقع آخر من الرواية: «في ليلة شتاء بارد يجعل للنوم حلاوته وللبدن ثقله وتقاعسه مع الأحلام، مع الأوهام، مع الذكرى.. ومن بين الأطلال.. طفلاً في أحضان أمه» (ص 55-56).

ووصف الشتاء في هذا المقطع لم يكن متناسباً مع شتاء جدة – فيما أظن – لأن شتاء جدة أقرب إلى الربيع، وهذا الوصف قفز بأحاسيسي إلى شتاء تبوك.

وفي موضع آخر نستبين منه إعجاب الروائية بهذا الفصل، وخاصة عندما يكون مصحوباً بالمطر، يقول الراوي: «حلاوة الطقس تجبره على التجوال.. راحة تغمره.. الجو غائم.. السماء ترعد.. رذاذ المطر يتقاطر، حقاً ولله في خلقه شؤون..

ما أغرب هذه البلاد.. الحرارة الشديدة.. صحوة الشمس في فصل الشتاء فجأة تسود الغيوم.. الهواء بارد.. الرعد نذير بهطول الأمطار.. على كل هي أيام وسينقضي الشتاء، ليأتي الصيف بحرارته ورطوبته الشديدة، منظر البحر يروقه... يسير على شاطئه» (ص 115).

- وأخيراً لابد أن نشير إلى أكثر العناصر الفنية المرتبطة بالزمان وهو «عنصر الشخصية» ونطرح التساؤلات التالية:

هل استطاعت سلوى دمنهوري توظيف الشخصية مع باقي العناصر السابقة توظيفاً فنياً جيداً، أم أنها وقعت في أخطاء من سبقوها، فظهرت الشخصية هلامية غير محددة بأبعادها الثلاثة الجسمية والنفسية والاجتماعية؟

بالنسبة للبعد الاجتماعي، فقد مر ذكره في المبحث الأول، لذلك فالتركيز سينصب على البعد الاجتماعي والجسمي، كيف وظفتهما الكاتبة لخدمة شخصياتها فنياً؟؟

لعل أهم الشخصيات في رواية «اللعنة» شامل وشروق/ ميرامار. وهاتان الشخصيتان هما اللتان نستطيع من خلالهما الحكم على طريقة الكاتبة في رسم شخصياتها، لاسيما أن شخصية «شامل» تعد الشخصية المحورية في الرواية، أما شروق/ ميرامار، فهي الشخصية الرئيسية الوحيدة في الرواية وباقي الشخصيات ثانوية اقتصر عملها على إبراز أحداث الرواية، والكشف عن حقيقة شخصية «شروق/ ميرامار»، وليكن حكمنا الأول منبثقاً من «شامل» بما أنه أهم الشخصيات في الرواية:

* الشخصية المحورية "شامل":

طل «شامل» بوجهه منذ افتتاحية الرواية من نافذة الطائرة، لينظر إلى ما وراء الظلام الدامس وكأنه يبحث عن مستحيل (ص 7).

والنافذة في رواية «اللعنة» لعبت دوراً كبيراً في تفسير نفسيات شخصيات الرواية وعلى رأسها «شامل» وتكرار النافذة – كما ألمحنا – في كل مأزق أو إحساس مؤلم يسيطر على الشخصية يدل على الحاجة المتكررة للمخرج من هذا المأزق. فـ «سلوى» تصر على جذب تعاطف وإعجاب المتلقي إلى «شامل» بواسطة إبراز عواطفه الجياشة، وخفقان قلبه (ص 7).

ويظهر للقارئ من أول الرواية أن هذه الشخصية تمر بأزمة نفسية، وفي الوقت نفسه حريصة على دينها المتبدى في تمتمة «شامل» ببعض الآيات، وعن طريق تقنية الاستذكار نتعرف على نفسية الشخصية المحورية «شامل» وقد أحسنت الروائية توظيف هذه التقنية من أول صفحات الرواية بالرغم من استخدامها للراوي من الخلف، وذلك عندما جعلت الصورة الحاضرة لطفل يبكي سبباً في استحضار ماضي «شامل» عندما كان طفلاً يبكي مع اختلاف الغاية من هذا البكاء، وتشابهها بالسن والفعل «البكاء» والتشبث بالأم.

ومن هذا الاستذكار تعرفنا على سر شرود «شامل» وتناقض مشاعره (ص 9). بالإضافة إلى معرفة طفولته المنبني عليها كافة أحداث الرواية (ص 10-11). فأصبح بالإمكان الإمساك بأول خيوط الحدث الرئيسي، وسبب تسمية الكاتبة هذه الشخصية «شامل».

ويتنقل «شامل» بين الماضي والحاضر في بداية الرواية بسرعة عجيبة تسمح للمتلقي الولوج إلى الحدث الرئيسي دون أن يتلبسه الملل، لكن ما إن نصل الفصل الثاني حتى يبدأ الملل يتسلل إلى نفوسنا، فالراوي يسترسل في الحديث عن ذكريات شامل قاطعاً سير الحدث بتفاصيل لا يحتاجها المتلقي، ناهيك عن أن الكاتبة كان الأولى بها إذا أرادت أن تستطرد تذكر جزئيات أهم تضفي على الرواية طابعاً مميزاً، فـ «شامل» لا نعرف منه سوى الحزن على مآل أسرته، بالإضافة إلى ما عرفناه عن طفولته في الفصل الأول (ص 13-14).

أما تأثير الحياة الغربية في نفسيته، فلا يوجد له أثراً إلا من جهد شكلية

ناقصة يمكن تضمينها تحت البعد الجسمي، ولو أن «سلوى».. استفادت من تقنية الاستذكار فيما يتعلق بحياة «شامل» في الغرب لظهر البعد النفسي أكثر عمقاً، خاصة أن أكثر من ثلثي حياته قضاها في أمريكا.

ومن قراءة الفصل الأول أجود الفصول تعبيراً عن نفسية «شامل» تتبين أهم صفاته النفسية وهي:

1 – في طفولته الأكبر والأكثر مرحاً ودلالاً بين إخوته (ص 14).

2 – عواطفه جياشة متناقضة بين الفرح والحزن والسعادة واليأس (ص 7).

3 – يتمتع بالروح الإسلامية بالرغم من تربيته الغربية، وظهر ذلك من تكرار الكاتبة لفعل قراءة هذه الشخصية للآيات القرآنية بين وقت وآخر (ص 7).

ويلي الفصل الأول الفصل الثاني في التعبير عن نفسية شامل، يقول الراوي: «السنون تمر.. شامل طبيباً مشهوراً ناجحاً ومحبوباً لدى الجميع.. كريماً عفيفاً.. ذا دماثة وخلق ولنفسه الإنسانية المسلمة المؤمنة كان مطمع الكثير من العائلات» (ص 31-32).

ثم يتبدى في الفصل الثالث حرص «شامل» على الصلاة، عندما يرتفع صوت الآذان فيخاطب نفسه قائلاً: «الحمد لله.. هي فرصة للصلاة» (ص 37).

أما البعد الجسمي لشخصية «شامل» فبدا سطحياً مقتصراً على المهنة، ولك أن تستمع إلى قول الراوي: «فهو علاوة على كونه طبيباً إلا أنه أيضاً مهندس ديكور بارع هاو.. أحب الفن منذ طفولته» (ص 26)، ثم في الصفحة التالية لها يتابع الراوي رسم الشخصيات جسدياً بواسطة الحوار بين «شامل» وإحدى الشخصيات الثانوية «حاتم».

فـ «حاتم» يغبط صديقه «شامل» على صفحات جسمية لا نعرف منها إلا أنه أمر يعني الاسم والجنسية، بالإضافة إلى أنه كما يقول: «دكتور برفسور وشاب

وسـيم جـذاب وأهـم من كل هذا.. أنه أعزب.. آه يا للفرصـة» (ص 28). «فـمن كـان حديث الصحف اليوم يصبح حديث الغيد الحسان يوماً» (ص 27).

ولا أدري كيف يصبح حديث الغيد، لا نعرف من صفاته الجسمية إلا وصفاً عاماً على لسان «حاتم» يحكم فيه على صديقه بالوسامة والجاذبية دون أدلة.

ولابد من الإشارة إلى سبب تسمية «شامل» بهذا الاسم قبل إنهاء الحديث عنه، فالروائية لم تطلقه اعتباطاً خاصة أنه من الأسماء غير المتداولة، إنما قد تعني به أن هذه الشخصية شملت أبعادها المعنوية ما عند الغرب والشرق، فهي تنتمي إلى الغرب نشأة وتعليماً، وإلى الشرق أصلاً وروحانية مسلمة، بالإضافة إلى أن «شامل» فيه كل الصفات الحميدة التي تتمناها كل عائلة، ويعرف أكثر من مهنة.

* الشخصية الرئيسية "شروق/ ميرامار":

إن مـا مـر في الحـديث الفني عن «شـامل» يمكن أن ينطبق على «شـروق/ ميرامار» والفرق بينهما أن «شامل» ظهر من أول الرواية إلى نهايتها، أي أنه كان محور الأحداث. أما «شروق/ ميرامار» فلم تظهر بشكل فعلي إلا في الفصل الثالث، وإن كان الراوي ألمح إليها ضمن ذكريات أخيها «شامل» تحت مسمى «ميرامار» يقول الراوي: «صوت شقيقته تبكي تنتحب.. تريد الذهاب برفقته.. تنهرها والدتها تتلطف معها تارة ومن ثم تعاقبها تارة أخرى.. يرأف بحالها ويأخذها برفقة الواد.. يتسلل إلى ذلك الحوش الكبير، انتبهي ميرامار.. رافقيها داده ريثما أسير بالدراجة» (ص 14-15) ويلمح الراوي أيضاً إلى اسمها على لسان أخيها مرة أخرى في ختام الرواية: «أخيراً وبعد طول غياب ميرامار» (ص 160).

ومع بداية الفصل الثالث تبدأ الأبعاد النفسية بالتكشف عن طريق الحوار بين «شـامل» و«شروق» أي منذ أن يصبح اسمـها «شـروق» (ص 38). وهذا الحـوار هو الانطباع الأول المرسوم في «نفس شامل» مع ملامح الانفعال على وجه «شروق»،

فهي كما يصفها الراوي: «السيدة شروق امرأة طيبة القلب.. لكنها حادة الطبع سليطة اللسان.. عدوها الأول الانتظار والظلم والتعدي على حدود الغير، أما عدم رؤيتها الطبيب في الموعد المحدد لها فهو خطأ كبير في حقها» (ص 38).

وتصر الكاتبة على صفة معنوية نفسية تتصف بها شروق وهي «الكبرياء» المصحوبة بالمال والثراء وحدة الطبع، وهو ما أشرنا إليه في الإيقاع اللغوي (ص 40، 43، 39، 64، 87، 99، 146) ولابد من التنبيه إلى أن الفرق بين رسم الكاتبة للبعد النفسي لـ «شروق» والبعد النفسي لـ «شامل» وهو أن رسم البعد النفسي لـ «شامل» تم عن طريق تقنيتي الاستذكار والحوار مع شخصيات ثانوية. أما رسم البعد النفسي لـ «شروق» فتم بواسطة ثلاث طرق وهي: الراوي من الخلف، والحوار مع الشخصية المحورية «شامل» (ص 40-41) وأخيراً على لسان شخصيات ثانوية.

وهنا نصل إلى ختام التحليل الفني الـ «شامل» على الإيقاع اللغوي والبيئة والشخصية، بالإضافة إلى الحديث الذي استنار للقارئ في البعد الاجتماعي. وقبل أن تغيب شمسنا المشرقة، أتمنى أن أكون زدت من حرارة شوقكم إلى طرح التساؤلات حول هذه الرواية خاصة وأدبنا المحلي عامة.

المداخـــلات

*** الأسـتاذة إيمان الصبحي:**

أشكر الأستاذة نورى المري على القراءة الممتعة، وأحيي وجود الكاتبة سلوى دمنهوري، صاحبة الرواية. وبداية أقول إن الجملة الواردة في الرواية هي قولها: «الماضي هو الجزء الضائع من حياتها» فاعتمدت الكاتبة في سردها على (فلاش باك) في البحث عن هذا العالم البعيد الغائب، وعبرت عن ذلك بضمير الغياب.

التناقضات كثيرة في الرواية. مثلاً: شامل تربى في أمريكا، فظل محافظاً على دينه، إلا أنه يقابل شروق ويجلس معها ويتحدث.. ولا أعلم هل اختارت الكاتبة له مهنة الطب لتبرير اللقاءات؟ يبرز لنا في الرواية دلالتا الصوت واللون بشكل كبير. فالصوت: (هدوء، ضجيج، أنين، سكون، صمت، رعد).. كذلك اللون: (الضوء، تطفأ الأنوار، انطفأت المصابيح) وإن كان اللون الأسود هو المهيمن بدءاً من الظلام الدامس وانتهاء إلى الصندوق الأسود، ولا أعلم إن كان هذا اللون هو رمز التشاؤم أم للأسرار أم للخصام؟. حين حدث الحادث للأسرة مات جميع الأبناء، لكن ظلت الابنة. فالرجل في الرواية رمز لليأس والضياع والفقد، ويظل يبحث عن المرأة وكأنها هدايته.

عدم تقنين السرد في الرواية، فجاءت الكاتبة في الفصول الأخيرة وأخذت تسرج لنا الأحداث تلو الأحداث، وأخيراً ربما أكثر ما يدعو للتساؤل في الرواية هو عنوانها (اللعنة) وقضية عنوانها تطول، ولا أعلم هل يشترك الناشر مع المؤلف في

اختيار العنوان لضمان البيع، والأستاذ عبده خال موجود ولعله يفيدنا في ذلك.. هل الروائي يتبادر إلى ذهنه أثر عنوان روايته في إقبال القارئ عليها، فعنوان الرواية بصراحة أجمل ما فيها، وإن كانت لم توظف المفردة داخل العمل. فالعرب في الجاهلية كانوا يستخدمون كلمة اللعن في تحية ملوكهم، فيقولون: «أبيت اللعن»، وإن كان للكلمة الآن في مجتمعنا مرجعية دينية وعرقية تصب في حقل الطرد والشتم والغضب، وتربينا كذلك على أنها كلمة المفترض عدم النطق بها وأنها من المفردات غير اللائقة، ولكن لو نظرنا إلى مجتمعات أخرى تشاركنا الإسلام والعروبة تتوسع لديهم هذه المفردة فتستعمل في حب الحب والشوق، فنجد غسان كنفاني يستعمل هذه المفردة في حديثه في بث شوقه وحبه لغادة السمان، ونجد هذه أيضاً اللفظة على أكثر من مستوى وأكثر من دلالة في رواية (حيدر حيدر)، وأتساءل هل اللعنة في هذه الرواية موجهة للرجل بشكل أو بآخر؟.

* الدكتور عالي القرشي:

سعيد أن نجتمع وأن نتحاور حول إبداع مثل الذي قدمته سلوى دمنهوري، القارئة الأستاذة نورة المري بصفتها متخصصة في مجال الرواية قدمت لنا قراءة لها أبعاد مختلفة، من أول ميزاتها إشراك القارئ الآخر في تبين أبعاد هذا العمل الروائي، ولعل أيضاً إشارتها إلى إيقاع اللعنة، وبعض المفردات وانسجامها مع العمل. كانت هذه أشياء جميلة ورائعة جداً في القراءة، لكن بصفة الأستاذة نورة متابعة للأعمال الروائية ولما يكتب حولها كنت أود أنها تفيد من قراءة الأستاذ معجب العدواني لهذه القراءة في كتاب (ظلال العتبات تشكيل النص) الصادر عن النادي، إذ أشار إلى المكان المغلق في هذه الرواية، وربما هو الأمر الذي تناولته أيضاً عندما أشارت إلى انغلاق المكان وإلى الظلام وإلى الصمت في الرواية.

نورة المري ترى أن الكاتبة تتحدث عن البيئة السعودية في الرواية. وأنا لا أدري ما إذا استطاعت أن تلتقط من بين الأسطر ما لم نلتقطه نحن، خاصة أنها تقول إن اسم الحي يحدد المدينة، لكن أجد أن اسم الحي الشرف أو الأشراف أتصور

أنها أيضاً لا تحدد مدينة مثل مدينة جدة فيها أحياء مشهورة، هكذا يبدو لي، إنه المجتمع. عندما تلاحظ مجتمع الرواية يتكلم في مجتمع الإسطبل ومجتمع الخيل والكوخ والأجواء يوحي إلي بأنها أبعاد إن لم نقذفها خارج جدة فإنها ليست محددة بجدة تماماً.

كما أن الرواية تظهر البطل (شامل) غريباً في وطنه، وتعمدت أن تشعرنا بغربة شامل وهو يتعلم في الغرب، ولكنه يقاسي غربته عندما يعود إلى وطنه، فلماذا هذه الغربة. ما أسباب ذلك؟! وماذا تريد الكاتبة من هذا الأمر؟ أتصور أنه لو تأملنا الرواية بشكل آخر ممكن أن نقف على تفسير لماذا أرادت الكاتبة أن تغرب (شامل) اجتماعياً في وطنه وفي بيئته، بينما يجد الرحمة والشفقة والامتداد خارج وطنه.

الأستاذة نورة ربما كانت تباغتنا بين الحين والحين بانكسار لغوي خاصة عندما تتأنى، ولكنها عندما تسرع في القراءة نجد أن إتقانها اللغوي جد رائع، ولربما مرد ذلك هو رهبة الحضور أو الموقف.

* الأستاذة أمل القثامي:

نورة المري أمتعتنا بصراحة بقراءتها، وأرحب بالأستاذة سلوى، وأتمنى أن تتقبل بصدر رحب، طبعاً تعليق الليلة لن ينجو من النقد الترصدي التحليلي، وطالما باتت النجاة من هذا النقد التحليلي ضعيفة، لذا سألجأ إلى الفلسفة النقدية إن صح التعبير، وأركزها عند عتبات النص. عنوان (اللعنة) منذ أن قرأته صدم مرجعتي الإسلامية، فكلنا نؤمن بأن اللعن صوت شرعي له مرجعيته الدينية، وله دلالاته الخاصة لا يحيد عنها ولا يتخطاها، بل النطق بها محرماً، فراودتني أسئلة عديدة قبل أن أقرأ الرواية وأطلع عليها، هل هناك مرجعية أخرى للعن؟ هل هناك لعن غير الذي عرفناه؟ وهل يجوز لنا مجازاً أن نقول هذا الشيء ملعون، وهذا حلت عليه اللعنة، وهذه وليدة اللعنة؟ لكن شعرت أن الإجابات ستخنقني قبل النطق بها، وحتى وإن كان ذلك من باب المجاز أو الحقيقة. فحاولت تقبل الموضوع دون تحليل

مرجعيته، لكن السؤال الذي يحتاج إلى إجابة: أين هي هذه اللعنة في الرواية؟ وما أساسها؟ متى بدأت؟ هل بدأت بزواج يوسف الملاحي من أنجلا أو من زوجته زينب أو من هيلي أم من ماذا؟ أين هي اللعنة؟ لم تذكرها الكاتبة إلا في مواضع متعددة لم تضف وهج تطلعي لهذا العنوان المثير. ولو توجهنا لشطر النقد التحليلي لوجدنا عدة نقاط أدت إلى فجوات بسيطة:

- وجود أحداث هامشية لا علاقة لها بالحدث الرئيسي، أو وجود بعض الأحداث الأساسية ذات تأثير مهم في مسار السرد لخصتها الكاتبة في كلمات.
- اعتماد الكاتبة على الصدفة في آخر الرواية، حيث تعرف البطل (شامل) على صديق والده الذي أخبره بأن له أخت باقية من أهله، وكأن الكاتبة أرادت التخلص من النهاية بصورة سريعة.
- هيمنة الكاتبة من خلال الراوي على بعض الشخصيات، فنراها تفرض رأيها في مواقف عديدة انتهجت فيها الخطابية المباشرة، مما أدى إلى تضييق نطاق الشخصيات، فنشعر أن صوت الشخصية صوت واحد، وربما هذا ساعد على ظهور سرد تقريري يخطف الحوار أحياناً، وأخيراً أشكر سلوى، وننتظر منها رواية أخرى دون لعنات.

* الأستاذ كامل صالح:

بعيداً عن الأخطاء الإملائية الجسيمة في الرواية، وبعيداً عن ما قالته الروائية صفحة 13 إن: (الوحوش عادت إلى أوكارها والطيور في أعشاشها) رغم أنها قالت قبل سطور فقط أنها في مدينة تتغير أو تتطور، وفيها مبان وجسور، وبعيداً عن خلط الأسلوب الكتابي عندها أحياناً حيث تعرج كثيراً على الكتابة المسرحية، فإن رواية (اللعنة) أثارت لديّ المتعة لأول مرة، ولو أنها كتبت بعد 11 سبتمبر أو لو أن 11 سبتمبر كان قبل 1994م عام صدور الرواية، لكان يمكن لنا تأويل النص إلى فضاءات شاسعة ورحبة ومختلفة.

لا شك أن الصدف الكثيرة في الرواية شكلت ضعفاً بنيوياً في مسارها، وأتصور أن الذين قرؤوا النص لاحظوا كيف كانت الصدف في الرواية، غير أننا إذا أردنا الابتعاد عن لمس هذا الخلل - أي الصدف - فإن تأويل الخطاب في الرواية يمكن القول إنه مبني على مستويين:

- الأول: إن الانتماء للوطن يكون كاملاً، وغير ذلك لا يمكن للإنسان أن يستقر ويرتاح، وأعني هنا عودة شامل الأولى إلى الوطن وهو يحمل كنيته الأمريكية، فلم يصل إلى هدفه أي إلى أخته، أما في عودته الثانية فجاء فكنيته كاملة إذ تمكن من الوصول إلى هدفه، أي توقف الاغتراب داخل الوطن. ونلاحظ أن الرواية بدأت باقتراب شامل من المنزل الذي ولد فيه، وانتهت في المرة الأولى أي في العودة الأولى فلم يجد هدفه، أما في المرة الثانية تعيد الكاتبة نفس المشهد ويعني كأن الرواية كانت دائرية أخذت شكلاً دائرياً.
- الأمر الثاني: المستوى الثاني: صورة الأمريكي - أي الآخر - جاءت كاملة في الأخلاق والدين والتربية، فيما محور عائلة يوسف تنخر فيه الرذيلة والعلاقات المحرمة والسلوكيات المريضة غير السوية!

نقطة أخرى أتحدث عنها هي بيئة النص. الكاتبة لم تذكر بالاسم المكان ولا الجنسية للبطل غير أنه أمريكي، لكن يمكن لمس بيئة النص من خلال إشارات عدة مثل: المكيف الصحراوي، الطقس الحار، الشتاء السريع، بلد الأمن والأمان، وكلمة (حارس) نحن مثلاً بالشام نقول (ناطور)، فكلمة حارس تقال في بلاد الخليج، وملاحظة أخرى للأخت نورة، إن تهاني لم ير فيها غير العينين، وهو لما رأى شامل تهاني كان يجلس مع شروق، يعني كيف تفسر هذا الخلل في تركيب المشهد، بأن تهاني واضعة النقاب أو الحجاب وهو جالس مع شروق ويتسامران ويتحدثان، وركزت نورة على الفتاة السعودية والعادات القبلية، مع أن الكاتبة لم تبن روايتها على هذا الأساس. أما بالنسبة لمدينة جدة فهي لم تذكر مطلقاً، وأشار الدكتور عالي إلى

المكان المفتوح والمكان المغلق، كان ممكن أن يلعب عليه بشكل جميل، وهو لأن الكاتبة – كما قال الدكتور حسن – سعودية يمكننا أن نؤول أن البطل سعودي؟

* الدكتورة لمياء باعشن:

في رأيي أن هذه الحكاية تعتمد في حبكتها على عنصر مسرحي قديم معروف بالهوية المغلوطة. أتحدث عن عقدة أوديب وتكنيك (الهوية المغلوطة) اعتمد عليها سوفتليس في كشف العلاقة الآثمة التي ربطت أوديب بزوجته التي هي والدته، والتي تزوجها بعد قتله زوجها والذي هو والده، ورواية (اللعنة) وإن لم تصل إلى الحدود المأساوية لأي تراجيديا إلا أنها حاولت أن تجر بشخوصها في مواقع مأساوية مفتعلة أربكت هذا العنصر وجعلته ينتقل بشخوصها من تراجيديا لونان إلى لامعقولية بالبيود الميلودرامية، وأغرقت في الهويات المغلوطة، فالدكتور دمرن هو شامل الحسيني، وشروق هي ميرا، والسيدة جميلة هي أنجلا، وابنها عبده هو عبدالإله وهكذا...

فهذه الرواية جاهدة مجهدة تملأ صفحاتها بالأسرار والألغاز، فتدس النداء الخفي في أذن من أسمته اعتباطاً بـ (الابن الضال) الذي يعود متخفياً وكأنه موفد من (السي آي إيه) تحت اسم جديد لا نعرف كيف تمكن المتبني الأمريكي من سلخه عن أهله وموطنه وجنسيته، يعود العربي الأمريكي باحثاً عن عائلة يعرف أنها فارقت الحياة ليقع في حب امرأة، هي في الواقع أخته التي تزوجت من رجل أعطاها هوية جديدة دون أي مبرر معقول، وأودع هويتها القديمة في علبة زرقاء داخل صندوق أسود.

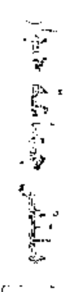
كل هذه الأسرار تنكشف فجأة ودون عناء وبمحض الصدفة على طريقة (إنها بطاقتك يا دكتور) وهو أمريكي الجنسية بجواز أمريكي، الهوية المغلوطة كانت حيلة تستخدم جيداً في الروايات والمسرحيات، لكنها أوقعت هذه الحبكة في سلسلة من العلاقات المتشابكة المشبوهة، وبقراءة فونيتية، ولو مزجنا قراءة فرويد النفسية مع

المدرسة النسوية الخطورة تظهر، لأن هنالك علاقات مشبوهة كثيرة متشابكة تبدأ أولاً بحب الأطفال «أحببتك وأنت وليدة ساعات».. وخيانة الزوجة لزوجها، وحب زوجة الأب، وحب الأخ والأخت، وحب زوجة الأخ، ومجموعة من المخدرات، وعقوق الوالدين.. هذه كلها علاقات عليها اللعنة فعلاً.

*** الأستاذ عبدالرحمن عون:**

نشكر للأخت نورة على قراءتها، وتبياناً لما حل بها من أحلام مزعجة في الأسبوع الفائت كان بسبب اللعنة، وما عرفت حقيقة أن الأحلام المزعجة كان مصدرها الرواية إلا من الأخت نورة حقيقة، كانت قراءتها جيدة، ولكنها أطول من النص الأساسي للرواية، ولا أدري إلى أي مدى تكون القراءة أكثر أو أطول من النص.

بالنسبة للأخت سلوى أرجو أن تتحملنا قليلاً. أنا لا أدري هل هناك كان يومها في مسلسلات مكسيكية أيام ما صدرت الرواية، أو يبدو أنها طيلة الفصول الأولى كانت تتابع المسلسلات. فاللغة العربية مكسّرة، وأخطاء ولغة إنشائية مكررة تدخل في ثنائية الوعي واللاوعي. ويتراخى السرد فلا يستطيع الوصول صعوداً إلى الحدث الروائي أو الدرامي، لتضيع الحبكة كضياع القارئ بين السطور وهو ما يشدّه للبحث عن مجهول أو وراء المجهول، وما إن يستجمع قواه حتى تشدّه الكاتبة إلى الخيال وأحلام اليقظة المكتوبة صعوداً لتقع الكاتبة في فخ الذاكرة المغلوطة، فتنسى أن جلد الغزال ليس مطاطياً وأن الغبار لا يظهر في يوم ماطر، لتحل اللعنة ببطل الرواية والقارئ معاً.



ومع أن الرواية تحاول أن تجمع قواها في السرد في الجزء السابع وما بعده، إلا أن اللعنة لازالت تطاردها بالتكرار اللفظي، فجرس الباب لا يدق إلا بإسراف، وكذا رنين جرس الهاتف، وهكذا في أكثر من مرة نجد التكرار في الوصف والأسلوب في أكثر من موقع، حتى تكرار بعض الأحداث كما هي.. وأرى أن الكاتبة

لديها فكرة جميلة جداً، واللغة عندها تستطيع أن تطورها بشكل جيد، عندها خلفية ثقافية ما يجعلها تقف في صفوف الإبداع الأولى لو أحسنت التوظيف واعتمدت لغة السرد الروائي.

*** الأستاذة زينب غاصب:**

لست ناقدة، وإنما أقول رأيي من خلال تذوقي لكتابة الرواية أو لقراءة روايات. والحقيقة أن رواية (اللعنة) آثارت فضولي، فقد بدأت الحكاية أو حبكتها عادة مثل اللغز. الشيء الثاني وقد سبقني إليه الأستاذ عالي القرشي سبقني أنها أغفلت اسم المكان بحيث لا يعرف الإنسان هل الأحداث في الرياض لإشارتها إلى مكيفات صحراوية، أم هي في جدة، مع العلم نادراً ما توجد عائلات في جدة تهتم بالخيول، وكذا بنات تركب خيل، إلى آخره. هذه أشياء لفتت نظري. أيضاً المطر فعندما تقرأ الرواية تعتقد أنك في مدينة لندن – ضباب وأمطار – وهذا نادراً ما يكون عندنا. كنت أتمنى لو أنها أوغلت في البيئة أكثر من التفاصيل الزائدة.

*** الأستاذ محمود عبيدالله:**

لفت انتباهي وصدمني حقيقة ما في الرواية من أخطاء لغوية ونحوية وإملائية، ولكونها مكتوبة باللغة العربية نتساءل: لماذا لم تدفع الكاتبة بها إلى التدقيق اللغوي الجيد؟!.. اللغة في الأجزاء الثلاثة الأولى جيدة وقوية وموحية أيضاً، لكنها بدأت تنحدر بعد ذلك حتى وصلت إلى لغة روايات الفتيان أو ألغاز الجيب التي تباع في المكتبات.. كما إن لغتها سريعة.

في الكثير من المواقع، الحدث هو الذي يدل على اللغة بينما العكس هو الصحيح، فاللغة هي التي يجب أن تدل على الحدث وتمسك بزمامه. ثم إن الروايات العربية قبل سلوى دمنهوري صورت المغترب العربي مثل الوحش المفترس حين

يسافر إلى الغرب، مثل رواية الطيب صالح (موسم الهجرة إلى الشمال) وإن اختلفت الصورة بالنسبة لـ (شامل) فهو تعلم الرقة والحنان وتعلم أشياء كثيرة من الغرب، وبدت صورته زاهية حين عاد إلى موطنه، حتى إنه بحث كثيراً عن رابطة الدم وعن أخته خاصة. ثم إن المرأة تدفع ثمن جمالها بالتسول وسقوط هويتها واسمها والعبودية.

بالنسبة للحوار، كان بإمكان الكاتبة أن تستخدمه في كثير من المواقع دون السرد. مثل: «مأكولات شعبية صاحبها ينادي كذا وكذا» صفحة 54، وأمثلة كثيرة من ذلك.

صراع المرأة مع المرأة، تهاني وشروق تقعان في حب شامل، ثم شروق المرأة الطفلة تستغل بسبب جمالها أيضاً. المرأة حين تكبر يحجر عليها أو تخبأ أو توضع برفقة خادمة وما إلى ذلك. كذلك قضية المخدرات، طارق وشروق، المرأة والمعسل والعصير أو تعاطي الشيء الغريب إلى آخره. أيضاً هل كان شامل فعلاً يبحث عن أب كون الأب العربي دفع به إلى الغرب طوعاً وليس غير ذلك.

تكرار الوصف، مثل وصف الدموع «ديمة وضفاء»، وأظن أن اللغة رحبة وتتسع لفضاءات وأشياء غير هذا.. وهناك مفارقات مثل: طارق يحب زوجة أبيه، هاشم يحب زوجة أخيه، شامل يحب أخته، يوجد مفارقات وأعتقد أن هذا جديد في الرواية العربية.. كذلك لماذا يستغني الأب العربي عن ابنه ويهديه لأوروبا طوعاً كما قلنا؟! المرأة الشابة شروق ترفض زوجها بسبب شيخوخته فقط، لم تفصح الرواية أو تنبئ عن أسباب أخرى غير هذا، فهل الشيخوخة تقف عائقاً أمام الحب. المنولوج الداخلي كان حاضراً (صفحة 74) وكان هذا جميلاً جداً حينما يناجي أخته ميرا «حبيبتي ميرا، أين أنت الآن» إلى آخره، ووددت لو استمرت الكاتبة في قضية المنولوج الداخلي بالذات لأن الرواية إلى حد ما تحتاج إلى هذه التقنية.

حضور الرومانسية في العيون الجرئية وصراع شامل مع شروق في البداية،

وخاصة صفحة (63) وغيرها.. نظرة حاتم إلى المرأة، طبعاً حاتم لم يهاجر إلى أوروبا إنما بقي وهو صورة مصغرة للوحش الصغير العربي الذي يمارس وحشيته دون أن يتعلم هذه الوحشية من الغرب أو من ثقافة الغرب. الكبرياء العربي للمرأة، أي كبرياء وهي مهانة، كما قالت الناقدة الأخت نورة المري للكبرياء العربي الذي أعجب به شامل، أين الكبرياء وهي نموذج للمرأة المهانة جداً، للمرأة التي تدفع ثمن جمالها، متمردة وخائنة، حتى إن شامل ندم عندما عرف أنها متزوجة من رجل وأن عشاقها هم أولاد زوجها.

دماثة الأخلاق أخذها من الغرب، الغرب تعلم منهم شامل كل الأخلاق حتى إنه لا ينقصهم سوى الدخول في الإسلام، وفرح عندما أسلم والده بالتبني الذي هو السيد «دمرن» وهذه إضاءات جميلة وجديدة. يوسف الملاحي هو أيضاً الوحش العربي الواضح الذي طرحته الرواية، وليس الذي يعيش في بلاد الغرب مرة أخرى: «كل شيء هنا ملعون» هذا على لسان شروق، المكان والزمان العربي وليس الغربي، وتكرر هذا كثيراً.. رابطة الدم، الأخ والأخت يحبان بعضهما، وهذا أيضاً أعتقد أنه جديد في الرواية العربية الحديثة، حيث إن رابطة الدم لا تفصح بنفسها عن الحب، كانت تفاصيل شامل مع شروق هي حب رومانسي وحب طبيعي جداً، ولم تدل الفطرة على أن هذا هو أخوها وليس يعني حبيباً لها. أيضاً أعتقد أن المكان والزمان كانا حاضرين في الرواية.. المكان هو المكان العربي الفسيح، وكذلك الغربي. أما تقنية الاسترجاع فهي الوحيدة التي قامت عليها الرواية.

أخيراً دكتور عالي القرشي قال إن شامل يشعر بالغربة، وهنا أقول: لعل شامل تعلم النظام وتعلم الدقة في المشاعر والتنظيم وكل هذا حتى إنه شعر بالغربة في وطنه.. وبالنسبة لقضية قتل الرجل كما نلاحظ هذا في بعض الروايات العربية وليس كلها، خاصة الروايات النسائية، هنا في هذه الرواية الرجل مات في حادث وتسبب موته في حدوث عقدة الرواية، ثم الرجل مات في نظر بعض الشخوص في الرواية، بالهجرة إلى الغرب، ثم الرجل مات بالمال والثراء حتى تلعثمت مشاعره، ثم

الرجل مات بالشيخوخة في هذه الرواية والذي هو دمرن، ولدي سؤال كبير: هل رابطة الدم تقتل الحب؟!.

* الأستاذة سهام القحطاني:

هناك فرق بين الكتابة كصنعة احترافية والكتابة كهواية، وأرى أن الرواية افتقدت الاحترافية، فالكاتب قبل أن يكتب لابد أن يحدد الفكر الذي سوف يناقشه، ومن ثم فالفكرة هي التي تضع مقاييس تناول السرد أو طريقة الخطاب، مثلاً: الغربة أو موضوع الرواية كان يمكن استثمار العديد من التقنيات مثل الفضاء المكاني، وبما أن الشرق والغرب يمثل حافزاً للسرد، كانت يمكن للكاتبة أن تستغل الفضاء المكاني بكل دلالاته وتنوعاته وطبائعه. أيضاً بما أن الموضوع عن الغربة كانت تستطيع استغلال الشفة الثقافية للمقارنة بين الشرق والغرب، باعتبارهما المحفز السردي الأساسي.

الرواية بدأت بجانب وانتهت به وهذا يسمى في النقد (البناء الدائري)، هو تكنيك جميل ونراه في رواية (ثرثرة فوق النيل) نراه أيضاً في بض قصائد بدر شاكر السياب، لكن هو تكنيك سينمائي يناسب الرواية السينمائية أكثر من الرواية القرائية حسبما أرى. أيضاً نلاحظ أن الشخصيات كانت هلامية غير محددة الوظائف، نلاحظ مثلاً أن التطور في الشخصيات كان تطوراً ناقصاً لأن الشخصيات كانت غير محددة – اكتشاف شخصيات – مثلاً اكتشفت شخصية شروق أنها هي أخت شامل من منتصف الرواية، ولعل ذلك كان تقليداً لبعض المسلسلات المدبلجة، أيضاً أسلوب الوصف من المفروض أن يكون أكثر نضجاً مما ورد في الرواية.

* الأستاذ عائض القرني:

أشكر الأستاذة نورة المري على هذه القراءة لاسيما في القسم الثاني، حقيقة

كانت قراءة واعية وناضجة، لكنها لم توفق كثيراً في القسم الأول من قراءة الخطاب، وما سمعنا لا يعدو كونه تلخيصاً فقط للرواية، ولكنها أنصفت الرواية في القسم الثاني الذي هو القسم الفني، أما الرواية نفسها من حيث بنائها الفني، أعتقد أنها أخرجتنا قليلاً عما سبق من الروايات، حيث نلحظ سرداً وحواراً أرقى، فلا نكاد نجد الفجوات الفنية التي لمسناها سابقاً. نعم نجد افتعالاً في البناء السردي للأحداث في بعض مقاطع النص، ولكن يشفع لذلك أن الكاتبة استطاعت أن تجذب اهتمام المتلقي عبر سردها، لعله يبحث عن الرموز التي استطاعت أن تدخلها الكاتبة بين مقاطع الرواية، كذلك يشفع لها اللغة الشاعرية.

والحقيقة أنا أخالف الأستاذ محمود والأستاذ كامل والأستاذ عبدالرحمن بأن اللغة لم تكن موفقة، فعلاً اللغة لم تكن بالرقي الذي قد يكون تميزاً لأي عمل أدبي، ولكنها لغة مقبولة في الرواية إلى حد كبير لأنها تعمل أفكاراً وبناء.. أيضاً الجو النفسي المحيط بأحداث الرواية، استطاعت أن توظف الشتاء بما يحمله من أجواء غائمة وماطرة، وهذا بعد فني استطاعت أن توظفه.. أما على مستوى الخطاب، أعتقد أن الكاتبة نجحت في كشف أساطير الطبقة الأرستقراطية المتمثلة في يوسف الملاحي، وأن القشور التي يصنعها المال يخبئ تحتها مجتمعاً مأزوماً يعاني من ويلات الحرمان الحقيقي للسعادة، فتجد الحقد والحسد والمرض والسلوك غير الأخلاقي والحرمان العاطفي والضياع.

هناك تساؤل أخير حقيقة عن وجود بعض الرسوم البسيطة قبل كل فصل من فصول الرواية: هل يضفي ذلك على الرواية أي بعد فني، أو هو موضة لدى بعض الكتاب؟ أم أن ذلك لتزيين صفحات الرواية فحسب؟! كنت أتمنى من الأستاذة القارئة أن تشير إلى ذلك، فلعل لديها جواب.

*** الأستاذة سارة الأزوري:**

بالنسبة للكاتبة لفت انتباهي أولاً وقبل كل شيء لغتها الإنشائية. ففيها صور

بيانية جميلة إلا أن هناك عيباً يؤخذ عليها وهو أن هذه اللغة توقف السرد، فهناك صفحات تتيه فيها مع السرد دون جدوى. أمر آخر وهو إلى أي شيء ترمي الكاتبة حينما قطعت جذوره من خلال قتلها لجميع أفراد عائلة شامل. أغلب الروايات والقصص تطرح الغربة خارج الوطن، فلماذا طرحت الغربة داخل الوطن؟. والغربة هنا ليس بما آتى به من أفكار وطموح، ولكن بما آل إليه مجتمع الرواية غير المحدد، وكأنه مجتمع محاور، يأتي ذلك أيضاً من خلال الأسماء، ميرا مارا، أنجلا، يعني أسماء غير عربية، أمر آخر تحمد عليه الكاتبة وهو التخفيف من غلواء السارد العلنية.

* الأستاذ عثمان الغامدي:

العمل الحقيقة يمتلك حضوراً لا بأس به لشد القارئ لمتابعة الأحداث المتلاحقة رغم افتعالها دون سياق منطقي في بعض الأحيان، هناك تأثر واضح وكبير بالمسلسلات التليفزيونية وكأن العمل جاهز كسيناريو، حيث لا أجد بين ثنايا النص نكهة أو بُعداً ثقافياً إلا مواقف أُعدت سلفاً لإدخال بطل العمل في مأزق تلو الآخر نهاية كل حلقة من المسلسل. أيضاً لا أجد للطبيب البارع في النص مواقف مهنية تدل على براعته، وكأنه استل من مهنته ليدخل في دوامة مشاكل مفتعلة اجتماعية وغرامية. والعمل كتكنيك يحتاج لوقفات، بمعنى متى يكون الإسهاب.. متى يكون الإطناب، لا مكان.. لا زمان.. الأسماء الغربية. هل تعتقد الكاتبة أن الوصول للعالمية بتسمية من تدور حولهم الرواية وأحداث الرواية عبر القارات «ميرا مارا« و«أنجلا».. هل تعتقد أن هذا سيوصلها لكاتبة وروائية عالمية؟!

النقطة الأخيرة: لم ألاحظ المكان بوضوح، حتى الزمان، الأسماء الغربية التي تدور حولها الرواية. وهل تعتقد الكاتبة أن التنقل عبر القارات وتسمية من تدور حولهم الرواية بأسماء غربية وغريبة عنا سيوصلها للعالمية مثلاً، العالمية تحتاج جهد كبير، وأتمنى أن أكون أضفت شيئاً إلى هذا العمل.. وشكراً.

* الدكتورة أميرة كشغري:

أشكر الأستاذة نورة المري على قراءتها واستفادتنا منها رغم بعض التحفظات على الجزء الأول من تعليقها، وهناك ثلاث نقاط أود التعلق عليها بإيجاز:

- الأولى: أن هذه الرواية واقعية بالنسبة لي على الأقل، وأنا أقرأها لأول مرة باعتبارها رواية لكاتبة سعودية، وقد شعرت فيها بتشويق وإثارة في الأحداث لأنها كانت قريبة من الواقع، وهذا يشير إلى وجود علاقة قوية بين المجتمع والفن الروائي عموماً، وهو ما يجب أن يكون مصدراً للعمل الفني، وإن وجدت تناقضات، أعتقد أنها تكون مصدر مادة الروائي أو المبدع. ورغم ما أثاره البعض عن ذلك بشأن الرواية إلا أنني أجده واقعاً نعيشه.
- النقطة الثانية: خطاب المرأة، يلاحظ أن معظم القراءات انصبت على النواحي الجمالية والفنية في العمل وأهملنا الجانب الخطابي وهو خطاب المرأة كمنتج ثقافي، وأعتقد أن الرواية تعكس الواقع والمتغيرات المتسارعة التي يعيشها المجتمع، فهناك العديد من العائلات التي ترسل أبناءها إلى الغرب ليدرسوا ويعيشون مع عائلات أمريكية أو غربية عامة، وهناك من يتزوجون من غير السعوديات، أيضاً يعيش بيننا أبناء من الغرب منهم نساء، وهذه الأمور تبدو لنا متناقضات ولكنها حقيقة واقعة. والرواية التي نحن بصددها تعكس الواقع والتناقضات، لذا يجب النظر إليها كخطاب ثقافي نسوي للمرأة السعودية في فترة زمنية تعكسها الرواية.
- النقطة الثالثة: أتفق مع الدكتور عالي القرشي وأستعير من قراءاته ما يتعلق فقط بمسألة الغياب والحضور في الرواية السعودية، ورواية «اللعنة» كنموذج لغياب المكان وضعتني في حيرة من أمري، فلم يكن هناك ذكر للمكان، إنما إيحاءات عنه، لكن المكان عموماً ليس هو المحرك أو المنتج للأحداث، لذا أجد الرواية تؤكد انتماء العمل لبيئته رغم الإشارات البعيدة أو المتناقضة التي تدل على المكان.

• الأستاذ محمد الزهراني:

بداية أتوجه بالشكر لكاتبة الرواية الأستاذة سلوى دمنهوري، وأود أن أذكر بعض الملاحظات: الرواية حسب زعمي هي عبارة عن قصة طويلة، وكما نعرف أن عناصر القصة أو الرواية هي الشخصيات والحوار والأحداث والعقدة أو الحبكة الفنية والحل، وتفتقر رواية (اللعنة) إلى بعض تلك العناصر. كذلك لا ننسى عنصر الإثارة فإنها ستصبح حكاية من الحكايات، وحقيقة حينما قرأت العمل من بداياته أيقنت أن البطل سيجد شقيقته في نهاية المطاف، ولكنها نهاية عادية دون عناء أو تعب، ولم يكن هناك مفاجأة أو إثارة.. كذلك نرى في الرواية إدخال حدث مع حدث دون ترابط أو تأثير لتلك الأحداث مع بعضها البعض، فمرة زينب ومرة العجوز التي كان من المفترض أن تكون هي الطريق إلى وجود أخته، فكل ما دار في العمل لم يكن مفضياً إلى الحل، كذلك كان بالإمكان اختصار الرواية إلى مائة صفحة أو إلى مائة وعشر صفحات تقريباً. هذا بالنسبة للمضمون.

أما بالنسبة للأسباب فإننا نلحظ الطول المسرف في الأساليب أو الجمل الوصفية من أول صفحة في هذا العمل، مثال ذلك: «الأفواج تتزاحم، الضجيج يملأ المكان» كذلك وصف الأشياء مع الإطالة والتكرار «إرادة شامل، تصميمه بالشيء، عدم تراجعه، عناده» وكل هذه الجمل بمعنى واحد، ومثال آخر: «السيارة تدحرجت أو تهشمت أو تكسرت» تكرار لنفس الألفاظ.. كذلك الاقتباس الذي أوقع للعمل ظلاً ثقيلاً؛ وكأننا أمام خطبة أو شيء من ذلك، مثل: «كأن حملاً ثقيلاً حطه السيل من عل»، ونحن نعلم من أين اقتبست هذه الجملة، وفي قولها: «ما المسؤول بأعلم من السائل» مثال أيضاً «وشغفها حباً»، «تقبلها بقبول حسن»، كذلك استخدام لفظ أوكسترا تقريباً بهذا النطق أيضاً وهو لفظ أجنبي، كان من الأفضل أن يترجم، وألا تذكر بعض الألفاظ غير العربية، كذلك الأخطاء النحوية والأسلوبية مثل قولها: «عمل معسل ذو الكركرات» وكما نعرف هنا في إعراب الاسم من الأسماء الخمسة في حالة الجر (ذي) وكان هذا الأصح، كذلك قولها: «لم يهدأ له بالاً»، وفي قولها: «لو أن

الأمر بيده لاقتحم» كان من الأولى أن تقول «لو كان الأمر» كما نعرف أن (لو) لابد أن يليها فعل، وكذلك «لم يمض» وفي قولها (يرفس الماء) يعني يبدو لي أسلوب غير صحيح، أما الأخطاء الإملائية فقد نعوّل ذلك على الطباعة.

* الأستاذة سعاد عثمان:

كم كنت بحاجة لمثل هذا الملتقى، والذي من خلاله يتجدد الفكر وتنتشي الروح وتصقل المواهب، بل ويحثنا على الالتزام الأدبي، وذلك بتطوير الذات وإشباع الأفكار والعقول، وفروق شاسعة بين الفكر والإبداع واختلاف الرأي بعد الاطلاع والتشاور والتبادل في الأفكار، وهذا من شأنه أن يفتح آفاقاً متعددة للغوص في أعماق الأدب والمعرفة، هناك حكمة تقول «الشيء لا يكتمل بالوصول إليه، وإنما يكتمل عندما نصل لنهايته» لذا سيكون لهذا المنتدى الأدبي أكبر النفع والفائدة لصقل الفكر والأدب من خلال حلقاته الفعالة والتي تزيد من النمو والتصور الإبداعي الملهم، ويكون لنا قائد علم ويعلمنا من أخطائنا ويعلمنا التأني عند ميلاد الفكرة، فنكتبها بواقعية وتؤدة فتصقل القيم.

إننا نجد أنفسنا تحت دائرة الضوء الأدبي والنقد البناء من رواد الفكر والأدب وذوي الخبرة على المدى الطويل، بالتالي نرتقي فكرياً وأدبياً، ونتمكن من الخوض في مواكب الثقافة والحضارة، ومن ثم يمكننا العطاء الاجتماعي والروحي والنفسي والفطري والعاطفي أيضاً، وهذا ما نحتاجه في الحياة لتشكيل المفاهيم المأخوذة من قاع التجربة للتماشي مع أجيال صاعدة بحاجة للتوجيه والتصحيح من ذوي التخصص حتى يتمسكوا بالعقيدة والشريعة، فيكون الصدى الفكري السعودي المشرف. نحن أصبحنا في عصر الثقافة وثورة الاتصالات والتي زادت من ثروة العلم، لذا تتبدل المفاهيم والقيم في العالم من حولنا في كل لحظة وحين، سواء كان ذلك من خلال كتب أو رقائق كمبيوتر أو مرئيات، وهذا التدفق الهائل من معلومات يحتاج للمتابعة ومن ثم الاختيار فالمناقشة فالنقد حتى يتوصل لما ينفعنا ويتماشى

مع شرقيتنا وقيمنا، وهذا بالطبع لن يتم على المستوى الفردي بل المستوى الجماعي التعاوني في كل المجتمعات، ومجتمعنا هذا أحد تلك المنافذ، قال تعالى: **﴿ومن يؤت الحكمة فقد اوتي خيراً كثيراً﴾**، وقال تعالى: **﴿وما اوتيتم من العلم إلا قليلاً﴾** ففي العصور الأولى والوسطى كان المستحيل أن تصبح قائداً ما لم تمتلك القوة والسطوة، وفي عصر الثورة الصناعية لا يمكنك أن تصبح ثرياً إلا بامتلاك رأس المال، أما في عصرنا الحالي فالعلم والمعرفة هما السائدان، لقول الشاعر:

العلم يرفع بيوتاً لا عماد لها والجهل يهدم بيت العز والشرف

وهذا العلم جاء الإسلام وفرضه على المرأة ليحصل التكامل بين الزوجين لينشأ جيل صاعد متكامل فسيولوجياً وسيكولوجياً وفكرياً، فيحصل الجمع بين الخُلق والعقيدة والقيم، لذا قال الشاعر:

الأم مدرسة إذا أعددتها أعددت شعباً طيب الأعراق

بالتالي يمكنهم أن يسيروا في الطريق الصحيح.. شكراً لكم لمنحكم لنا تلك المكرمة الأدبية في ثناياها كل الخير والنفع.

• الدكتور يوسف العارف:

من اللقاء الماضي كنت أتوقع أن لا تحضر الروائية سلوى دمنهوري لأنها سمعت كثيراً من النقد للأوراق السابقة، ولكنها حضرت تلك الليلة مما يدل على الشجاعة والوعي بقيمة النقد ودوره في الإضافة والتنوير.

ما استمعت إليه هذه الليلة من ملاحظات طبعاً لا يفسد للود قضية، ولا يضعف من إمكانياتها الروائية إن شاء الله. عندما بدأت قراءة الرواية تذكرت ما قاله المبدع العراقي سعدي في (نص قصير جداً): «أحياناً أسأل هل يأتي النسيان بالرحمة أو يأتي باللعنة».

تذكرت هذا النص وأنا أنهي الروائية سلوى دمنهوري.. هذا النص الشعري هو المقطع الثاني من قصيدة بعنوان (ست قصائد) وهي فعلاً ستة مقاطع قصيرة، اخترت هذا المقطع لمناسبته لما سأقوله عن رواية (اللعنة) كمفردة وردت في القرآن الكريم ثلاثين مرة بصيغ مختلفة، وتقريباً كلها تعني الطرد والبعد، أما معناها في اللغة، فتتراوح بين الطرد والسب والعذاب والمسخ والشؤم.. «اللعنة» وردت في الرواية أكثر من سبع مرات، وأشارت إليها القارئة نورة المري. وإذا تتبعنا انبثاقات هذه المفردة وتجليات هذا النص لوجدناها تتمشى مع السياق.

فالرواية تتحدث عن أخ وأخت فرقتهما السنون، فهو سافر للدراسة والتعلم وأخته الصغرى كبرت وتزوجت.. تفرقت الأسرة وعاد الغريب يبحث عن أخته، فلم يجدها ألا بعد قصة حب وعشق وفراق واجتماع وأيام نحس وشؤم وعذاب عاشه كل من الأخوين.. شامل في غربته وبحثه عن أخته، وميرامار في تحولاتها من اسمها السابق إلى شروق، وحبها وشقائها وعدم زواجها ممن تحب، ووقوعها هنا في أسر الرجل السبعيني (السيد الملاحي) كل هذه الفضاءات تدور في تلك المعاني والدلالات التي تعنيها كلمة اللعنة. من هنا أقول: إن الروائية سلوى دمنهوري قد وفقت في اختيار عتبة النص، ولعلها كانت تدرك ذلك أم لا؟ هذا هو السؤال.

أما قراءة الأخت نورة المري، فكنت أتمنى أن تقف عند مسألة تغييب الاسم (ميرا) وتغييب هذه الفتاة أو هذه الطفلة الصغيرة حتى تحولت إلى (شروق) وحتى في نهاية الرواية لم تثبت لنا القاصة أن اسمها ميرا وتركتها لاجتهاد القارئ.. أما مسألة المكان فأختلف مع الدكتور عالي والإخوان الذين قالوا إنها لا تدل على مدينة جدة، أنا في نظري أن الرطوبة والبحر يدلان عليها.

موضوع شروق، حقيقة أتساءل: لماذا تغير اسمها من ميرا مارا، ولم تبين لنا الروائية السبب؟ والملاحظة الأخيرة التي أقف عندها هي: موضوع الذين تبنوا شامل في أمريكا، وأنه استطاع أن يدخلهما في الإسلام.. لا أجد مبرراً لهذه المسألة.. ربما تكون موضوع تساؤل إذا أجابت عليه، ولكن الرواية والقراءة مثيرتان جداً.

*** الأستاذ صبري رسول:**

(ميرا مارا) باللغة الفارسية تعني ملكة الأفاعي أو ملكة الثعابين، وأشكر الزميلة الأخت نورة على قراءتها الجيدة للرواية بالرغم من ابتعادها عن الخطاب الروائي وهروبها منه بسبب لعناته.

في الخطاب الروائي الملاحظ في رواية (اللعنة) أن المرأة هي الضحية في المجتمع، نستدل من زواج شروق من الملاحي، الرجل يحاول أن يمتلك المرأة كما يمتلك المادة، فلم يراع شعورها وسنها.. شروق من عمر أبناء الملاحي، لذلك تكونت علاقة طيبة بينها وبين أبنائه، فالعلاقة غير المتكافئة في الزواج تدفع المرأة إلى الخطيئة، هل اللعنة هي ما أصاب شامل ومن ذلك: حادث السيارة، وموت الأسرة، وضياع شامل نفسه؟! أم اللعنة هي اكتشافه بأن شروق هي أخته، التقى بها وخسر حبه.. اللعنة هل هي زواج الملاحي بشروق وهي من جيل أبنائه؟ أم اللعنة هي عودة شامل وفقدانه الأسرة والمجتمع، وبالتالي اغترابه النفسي والاجتماعي الذي شغل باله طول الوقت أو طول زمن الرواية، أم اللعنة هي كل ما سبق؟

الكاتبة عالجت في خطابها الروائي مجموعة من القضايا الاجتماعية وحتى النفسية منها حيوية ومنها هامشية كعلاقة المجتمع مع المادة، وتأثيرها في الرجل والمرأة، وعلاقة الرجل بالأسرة وبأبنائه وزوجاته. أما فنياً فأرجو من الكتابة أن تسامحني على ملاحظاتي التي ربما تبدو لها قاسية. إن معالجة الخطاب الروائي لا يعفينا طبعاً من بيان الضعف الفني في الرواية لأنها من إصدارات الأمس.. الرواية فقيرة وباهتة بخطابها، كما هي فقيرة وهزيلة بفنيتها، وهي لا تختلف عما سبقها من الروايات التي قرأناها وهي قريبة جداً منها من الناحية الفنية. فاليقنية الفنية فيها هشة. عندما كانت تكتب الكاتبة فصول الرواية كان يقيدها أكثر من رقيب، فلم تتحرر من تابوت الطابع الفكري والاجتماعي، ولم تعط بالتالي الحرية لشخصياتها فقيدتها بأحكام.

من ناحية اللغة، فقد سبقني الكثيرون الذين تحدثوا عن الجانب اللغوي. الأخت سارة تقول: إن هناك من اللغة صوراً بيانية.. الأستاذ محمود عبيدالله يقول إن في الفصول الثلاثة الأولى اللغة جيدة. الأستاذ عائض يقول: إن اللغة مقبولة كلغة روائية.. الأخت نورة أشارت إلى أن اللغة مقبولة إلى حد ما. ولكني أرى أن قاموس الرواية اللغوي فقير جداً، بل ليس لديها قاموس.. جمل ومفردات مكررة، لغة سطحية لم تؤد المطلوب فنياً، إضافة إلى الأخطاء الكثيرة إملائياً ومطبعياً ونحوياً ومن كل نواحي اللغة، والسؤال: ما الذي جعل زميلنا كامل يستمتع بالرواية ويدخل في فضاءاتها وهي خالية من حقول المتعة، فأرجو أن أقرأ رواية قادمة للكاتبة أجود من هذا.

* الأستاذ أحمد الشدوي:

بداية أؤكد على ضرورة أن نفرق دائماً بين النص وبين الكاتب، فقد ذكرت القارئة الأستاذة نورة شيئاً حول النص ومقاربة حقيقة الكاتب. فلا يجب استحضار الكاتب عندما نقرأ بالنص، وبهذا يكون اهتمامنا دائماً بالنص، وليس بمن يكتبه.

النقطة الثانية: لاحظت نقداً على موضوع اهتمام الرواية بالدراما والأعمال التليفزيونية، وما أعرفه أن الاتجاه الآن ما يمكن تسميته تجاوزاً ما بعد الحداثة أن تكون الرواية متقاطعة مع السينما، وهذا ليس عيباً أن تحتوي الرواية على دراما وسينما.

النقطة الثالثة: أرى أن الرواية تتحدث عن غربة الانتماء، ولهذا حيدت غربة الوطن نهائياً، والغربة هنا كانت مقصودة في العمل، يعني مقصودة في غربة الانتماء. هذه الغربة قد تدفع للتساؤل، لأن بطل الرواية لم يسأل عنه أحد، لا من بقي من الأسرة سأل عنه ولا المجتمع سأل عنه طوال غيابه هذا، ولا الوطن سأل عنه، ولهذا كان عنده غربة، غربة انتماء، ولهذا نسأل: لماذا لم يشعر بالاغتراب عندما كان في أمريكا؟ لم يكن يحس بغربة الانتماء هذه إلا عندما عاد إلى الوطن، لأنه لم يجد فيه أي شيء يدل على انتمائه.

طبعاً نتفق حول العيوب الواردة في الجمل وكثرة المصادفات ومط السرد دون مبرر، لكن الكاتبة أجادت. بعض الذين تحدثوا تكلموا عن موضوع السلوك. لماذا السلوك الغربي مفضل؟! أتوقع أن النص يهدف إلى هذا. وقد أشار لأول مرة إلى تأثير السلوك الإسلامي في الغير بدون عنف، بسلوك فقط، حتى بدون قول. البطل تعايش مع أفراد الأسرة الأمريكية الذين كانوا في الأصل أصدقاء لوالده، ولهذا تأثرت هذه الأسرة بالسلوك الإسلامي، ولهذا هي في النص لم تناقش في الغرب عموماً، إنما ناقشت سلوك الأسرة الواحدة، هذه الأسرة التي تأثرت بالبطل، وهذا شيء يستدعي التركيز عنده، ويكفي العمل أنه قدّم هذا النص وهذا يكفيه.

الذي ألاحظه شخصياً أن مجملنا وقع في فخ، الذي تكلموا فيه الإخوان في المرات السابقة الذي هو فخ وضع النموذج.. افتراض نموذج أول ثم القياس عليه، وهذه مشكلة.. بل بالعكس بعض الزملاء هنا أعاد النص من بدايته عندما تساءل: لماذا ترسل هذه الأسرة العربية بولدها للخارج؟! وبالتالي قرأ بقية النص على هذا النحو من العداء، وهذا فخ قد يقع فيه الناقد، وهذه مشكلة.

من قراءتي للرواية، لا أتصور أنها تقدم حلاً للغز، بالتالي منطلق قراءة الرواية كان يحتاج إلى تعديل، لأنه يمكن أخذ موضوع الأخت لكي يسير فيه البناء الدرامي فقط، مع أن هدف الرواية أو النص لم يكن البحث عن حل لهذا اللغز، بدليل واضح إن في نهاية النص تجد أن الأدلة التي تقول إن شروق كانت هي أخت شامل، تعادل الأدلة التي تقول إن شروق ليست أخت شامل لمن قرأ النص بعناية كاملة، لذلك أعتقد أن قوة هذه الرواية كانت في خاتمتها لأنها أفصحت عما يريد النص إبلاغه للقارئ، بأن الهدف ليس البحث له عن حل اللغز.

هذا الكلام وقفت عنده بعدما قرأت حوالي أربعين صفحة، ووجدت أن العمل لا يناسبني، ثم وقفت وكتبت: عليك يا علي الشدوي عنوان هذه الرسالة، إنه سبق وتكلم بحكمة أفادتني عندما قرأت هذه الرواية بشكل جيد، لأنه قال (إما أن تقبل النص الذي تقرأه أو ترفضه، إما أن تعدله، إما أن تضع عليه أنت تصوراتك ونماذجك، هذا

شيء مخالف للقراءة) ولهذا أعدت أنا القراءة من هذا المفهوم، ووجدت لها مدخلاً، وأعتقد أن هذا النص قدم أشياء جديدة، وإن كنا اتفقنا في البداية على العيوب التي وردت خاصة في نصوص الجمل وموضوع المصادفات ومط بعض أنواع السرد، يجد القارئ عقبة ثم عقبة ثم عقبة لمط السرد لكنها في النهاية قدمت عملاً جيداً وأعتقد أنه هو العمل الأول الجيد الذي يقرأ في هذه الجماعة.

*** الدكتور حسن النعمي:**

فقط نقطة في مداخلتك يا أستاذ أحمد. ذكرت ما يشير إلى أنك تنتقد على الأقل رأي الذين شبهوا الرواية بالمسلسلات التليفزيونية أو غيرها. طبعاً هذا رأيهم وهذا رأيك، لكن علاقة الرواية بالفنون الأخرى هي النقطة التي قد تكون أخطأت التعبير عنها، ما نفهمه في الرواية أنها فضاء مفتوح يمكن أن تحوي كل الأجناس الفنية من حولها. فإذا تحدثنا عن علاقة الرواية بالفن السينمائي، فإن الروائي يمكن أن يستفيد من الفن السينمائي من خلال تقنية المونتاج أو التقطيع السينمائي في الرواية، لقد وظفت هذه التقنية في الرواية بشكل جيد في كثير من الأعمال سواء العالمية أو العربية، لكن في هذه الرواية أعتقد أن الزملاء يشيرون إلى منحى آخر وهو ترهل هذا العمل وعدم جديته واستدراره للعواطف وإثارتها، ففي اعتقادي هم لا يقصدون مفهوم التقنية الذي ذهبت إليه، إنما يقصدون في تصوري هذا الملمح الخاص، وتشبيهها هو نقض أكثر مما هو إضافة، مع احترامنا لجهد الكاتبة.

*** الأستاذ حسين المكتبي:**

ما نفهمه من مفهوم الخطاب وهو القضايا الفكرية ذات الأبعاد المختلفة سواء كانت اجتماعية أو ثقافية أو سياسية التي يسعى الكاتب إلى معالجتها ثم الخروج بمقولة تضيف إلى القارئ شيئاً جديداً على الأقل. وفي البحث عن تجليات رواية (اللعنة) إذا كانت الكاتبة ارتأت أن تسمي منجزها الإبداعي بـ «اللعنة» فمن الضرورة

بمكان أن تحمل تجليات هذه اللعنة في هذا المنجز الإبداعي كما قال أستاذنا الدكتور يوسف.

حقيقة مفهوم اللعنة يرتبط بالأسطورة بالخرافة ويرتبط بالسحر في كثير من الأماكن مثلما يقال (هذا المكان ملعون!) هل استطاعت الكاتبة أن توصل لنا لعنة المكان من خلال الأشخاص، لعنة المدينة على الأقل؟.. هناك قراءات كثيرة في علاقة الريف بالمدينة وعلاقة المدينة بالريف.. علاقة الشخص الذي يرتحل من الريف إلى المدينة تصيبه هذه اللعنة. ثمة لعنة أيضاً، لعنة المرأة. هي لعنة أو تناص فكري – من وجهة نظري – لما قاله الشاعر مسكين الدارمي في الماضي:

قل للمليحة في الخمار الأسود	**ماذا فعلت بناسك متعبد**
قد كان شمر للصلاة ثيابه	**حتى وقفت له بباب المسجد**

هذه لعنة، وتعلمون قصة مسكين أنه لم يقصد المرأة بحد ذاتها، وإنما أراد تسويق ذلك الخمار. اللعنة جاءت أيضاً فيما قالته في صفحة 37: «يهرول الأطباء إلى الأسفل للحاق بصلاة الجماعة» يصدم بهذه اللعنة، وهي المرأة.. أعتقد أنها مقاربة لمفهوم لعنة المرأة، أيضاً المرأة لها لعنة أخرى هي زواج السعودي من الأجنبية، لم تختر أو لم تشأ الكاتبة أن تكون هذه اللعنة بتصوري من امرأة عربية.. أرادتها أن تكون لعنة غربية. في نفس الوقت تظهر لعنة أخرى هي التناقض بين الأمريكي والغربي.. اللعنات متناقضة في الإجابة عن ما قالته الزميلة الأخت نورة المري، وأشكرها على هذه القراءة، وأتمنى أن تخوض حقول النص الشعري لأنها تمتلك قدرة على قراءة الفضاء والدخول في النفسيات.

فيما قالته (رواية الوسط) إن أردنا أن نتحدث عنها، إذا صح تعبير أختنا نورة فكرياً أو على مستوى الخطاب، كيف تريد أن نحكم على هذه الرواية على مستوى الخطاب، نقارنها على الأقل بزميلاتها بمفهوم الرواية الوسط في الرواية العربية

الأخرى. من وجهة نظري أن روايات الوسط في الدول العربية أو في الروايات العربية الأخرى حملت هماً أو بمعنى أصح أيديولوجياً كالمد الماركسي والمد الاشتراكي، والمد القومي، والمد الإسلامي. غياب هذا الملمح الفكري أي تأثر المروي في مرحلة الوسط بالأحداث، وخصوصاً أن هذه الرواية قدمت للقارئ بعد حرب الخليج، بعد غزو العراق للكويت، بعد انتهاء الحرب الباردة. أعتقد أنها مفاصل محركة وديناميكية تحرك في ثقافة الشعوب وبروز مصطلحات يتشدق بها الآن، حقوق الإنسان.. الديموقراطية.. كلها مفاتيح لعب إذا صح التعبير أنها رواية وسط وتريد أن تعالج خطاباً فكرياً، إلا أنني رأيت أن الكاتبة أصيبت بلعنة الروايات السابقة، فبقيت في إطار اللعن الاجتماعي على الأقل.

الخطاب الإسلامي كان واضحاً من خلال إسلام الأبوين الأمريكيين، طبعاً تريد بشكل أو بآخر القول إننا ممكن أن نؤثر في الغرب بتأثير سليم وواع، وشاهدوا كيف أن هذا الشاب استطاع أن يسلم أخرون على يديه، إضافة إلى الإشارات النبوية.

مستوى الخطاب الاجتماعي هو اقتراب من الواقع تماماً كما قالت الدكتورة أميرة كشغري، وأبرز ملمح من ملامحه هو الزواج من الأجنبية. برأيي ضبابية المكان كانت محاولة من الكاتبة لفتح الواقع على الإنسان من خلال هذه الضبابية تحقيقاً لمفهوم (لعنة المكان) من خلال ربطه – كما قال الدكتور حسن النعمي – بالراحة والإحساس بالذات، بمعنى أنها لم ترد أن تكون مدينة جدة هي لعنة حقيقية، لكن تقول إن هذا المكان – أي مكان – يحمل لعنة، وأي مكان لا يحمل لعنة بحسب الراحة أو بحسب الإحساس بالذات، لكن يبقى السؤال: هل كان الخطاب مقنعاً في معالجته؟ هل الرؤية واضحة في ذهن الكاتبة؟ أسئلة كثيرة تدور في هذا الفضاء، أعتقد أنها تبقى الأهم في عملنا حول خطاب المرأة.

• الأستاذ علي الشدوي:

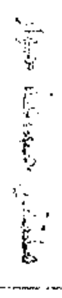
سأبدأ من الأستاذة العزيزة نورة، أنا شخصياً أعتقد أن قراءتها أضعفت

الرواية كثيرة. وهذا رأيي الشخصي، سأكون شفافاً معها، ولذلك لا أستغرب أنها جاءها كوابيس لأنها كانت تبحث عما يقبع في ذاكرتها هي ولا يقبع في ذاكرة النص. فمن الطبيعي جداً أن تأتيها هذه الكوابيس، هذا أولاً.

على كل حال، عنوان أي عمل أدبي يفتح عادة أفق الانتظار. أنا لا أدري كيف فتح أفق الانتظار بالنسبة لكم على أنه اللعنة الحقيقية، طبعاً يفرقون بين ثلاثة أنواع من اللعن، اللعن من الله، وهذا يعني الطرد والإبعاد، واللعن من الرسول، وهذا يعني الدعاء، واللعن من البشر، وهذا يعني السب والشتم. أعتقد أن اللعنة هنا ليست طرداً من رحمة الله ولا سباً من البشر، ولكنها من حيث هي مفهوم وليس المعنى اللغوي (لعن – يلعن – لعناً) اللعنة سر ما، لغز غامض، يطارد، يتجلى، لكنه لا يدرك. بإمكاني أن أمثل ما يقال الآن في الإعلام مثلاً.. يقولون لعنة عائلة كيندي.. لعنة الفراعنة. إذاً هي مفهوم.. هي سر.. هي لغز. حل ذلك اللغز يفسده، وليس المقصود به ذلك اللعن (لعن الله فلاناً أو عليك اللعنة) هذا من حيث المبدأ.. هناك ظلال باهتة للرواية، لكنها أفضل بكثير استناداً إلى الأعمال السابقة.

سأبدأ بما يسمى بطء السرد أو تعجيله، ثم نتطرق للخطاب. هناك تأجيل في كل مرة للسرد. مثلاً شامل رأى جميلة وابنها بالمنظار. وصل لم يعرفها، أجلت نهاية السرد. عرف بيتها ثم وصل ولم يجدها. ذهب إلى المستشفى ووجدها في غيبوبة. رجع من المستشفى فوجدها قد خرجت. ذهب إلى البيت فوجدها مرهقة.. إلى آخره، عاد. وفي كل مرة يؤجل السرد، وهذا بطء وهو عيب فني أساسي في الرواية.

ثانياً، السرد لا يسيّر نفسه، بل تتحكم فيه الكاتبة بصورة واضحة جداً. صحيح الرجل يكتب والإنسان يكتب، لكن أحياناً في بعض الأعمال تجد الكاتب هو الذي يسير العمل. وفي هذه الرواية نجد الكاتبة أجلت لنا السرد صفحات طويلة، وعندما أرادت أن تنهي الرواية ختمتها بحيلة غير معقولة، وهذا خلل في التقنية. صديقنا سحمي الهاجري عدد شخصيات الرواية فوجدها أربعين شخصية، ولا يوجد توظيف لها. أربعون شخصية أعرف فقط أسماءها.. من يكون، وما بنيته،



وكيف تحرك، وكيف اختفى؟ لا نعلم! لا أريد القول إن الحيل باهتة، لكنها ربما لم تكن حيلة مُجرّب في كتابة الرواية. لم تكن مقنعة كثيراً لي على الأقل.

الفكرة التي أريد أن أنتقل إليها فكرة الخطاب، وهو لا يُحكم عليه وإنما يحلل لكي يكشف المسكوت عنه، لا أحد مطالب به.. لا الأستاذة نورة ولا غيرها مطالبة أن تحكم على ذلك الخطاب. هل هو مقنع أم لا؟! حتماً يجب أن يكون مقنعاً. والخطاب يعرفونه باختصار شديد أنه «سلسلة من الأقوال التي تكونه» والهاء هنا تعود على الخطاب، أقصد أن تأويل أي جزء من ذلك الخطاب لا يعني تأويله نهائياً، الخطاب هو تأويل المنتج النهائي، كأن أقوم بتأويل هذه الرواية وخطابها المنتج النهائي.

بالطبع أتفق أيضاً مع الأستاذ حسين المكتبي على أنها لعنة غواية المرأة. سنذكركم بما إذا كان الخطاب عبارة عن واقع أم أسطورة وحكايات وخيال. هل أذكركم باللعنة التي حلت على البشرية عندما انتقلت من فضاء إلى فضاء وكان بسبب المرأة. عندما هبطت من الجنة كان بسبب المرأة.

على مستوى الخطاب النهائي أو على مستوى خطاب هذه الرواية تحديداً، أعتقد أن اللعنة التي حلت على البشرية في تلك العائلة لكي تتشتت بعد أن كانت تعيش بسعادة، هذا هو تأويلي الشخصي للخطاب المنتج النهائي. فهناك كانت عائلة ما.. عائلة سعيدة، وحلت عليها لعنة النساء.. غوايتهن.. ويصبح الولد يطرد أبوه.. والأب يطرد ابنه.. الأخ يحب أخته.. ابن الأب يحب عمته.. أعتقد أن بدايات الحياة البشرية بدأت هكذا.. هذا هو المسكوت عنه كما أرى.

* الدكتور حسن النعمي:

تحدثت في النقطة الأخيرة عن اللعنة البشرية، وأعتقد أن كثيرين يختلفون معك فيما قلت. لقد غلبت اللعنة الأسطورية البشرية على مفهوم اللعنة الدينية، لكني أعتقد أن اللعنة الدينية، واضحة ومختلفة، فالخطيئة خطيئة الرجل وليست خطيئة المرأة كما تُصور أسطورياً.

* الأستاذ حسين عقل:

اتهام حواء أو المرأة بأنها سبب خروج آدم من الجنة أو اللعنة التي أصابت البشرية – كما يقول الأخ الفاضل – عليها كلام، لأن الله سبحانه وتعالى يقول قبل أن يخلق آدم أو حواء: «إني جاعل في الأرض خليفة» فنزولهم إلى الأرض كان قدراً من الله ولم تكن حواء هي السبب.. والله أعلم.

* الأستاذة سعاد عثمان:

أنا كتبت عن خروج آدم من الجنة، ما كان سببه حواء وإنما كان قدراً من الله سبحانه وتعالى لقوله سبحانه: «فوسوس لهما الشيطان» ولم يقل فأغواها الشيطان، فحواء بريئة من خروج آدم من الجنة.

* الأستاذة زينب غاصب:

أريد أن أسأل الأستاذ علي الشدوي: ما دخل خطيئة آدم وحواء وإقحامهما في القصة؟ ولماذا هذا التحامل على المرأة؟!

* الدكتور عالي القرشي:

الأستاذ أحمد الشدوي أشار إلى أن الذين ذهبوا إلى مسألة علاقة الدراسة بالغرب في بنية الرواية، أن هذا اعتراض منهم أو كما سمعت من أنهم يعترضون على ذلك. أظن ما هكذا صدر مثل هذا الكلام، ولكن المسألة هي في التوظيف، توظيف علاقة شامل بالأسرة الغربية في بنية العمل الروائي آخر المطاف. أتصور أن بنية العمل الروائي على ما هي عليه، لو خرج شامل لرعاية إبله وغنمه في الصحراء في مكان بعيد، ثم عاد بعد فترة طويلة، يمكن أن تبنى الرواية بهذا الشكل ولا يعتريها خلل على ما هي عليه، فما كان هناك توظيف ذو علاقات مزاجية



أو متفاعلة ما بين دراسته في الغرب وضياعه في أسرته ومجتمعه، وضياع الأسرة، وهذه لم تتضح بعد.

* الدكتور جمال الغامدي:

الرواية في حد ذاتها عنوانها أرعبني جداً (اللعنة) وتوقعت أن أجد جواً مثل روايات رجاء عالم. كما فوجئت بالأسلوب خاصة البناء الدرامي بصرف النظر عن الأمور الإيجابية الكثيرة الموجودة في الرواية.

الأخت نورة كانت قراءتها انتقائية إيجابية وجيدة للأشياء. من جانبي أرى أن البناء في الرواية ضعيف حقيقة وهذا يظهر من البداية لأنها استخدمت الصدفة بشكل مزعج حتى أنها شبيهة ببعض الأفلام الهندية لأنها تتلاعب بالعواطف، ثم تستخدم الصدفة دائماً لحل المشاكل، كما ذكر الأخ علي الشدوي في تأجيلها لعملية السرد وفي ذلك عيوب واضحة.

الدكتورة لمياء ذكرت الدوافع حقيقة اختصرتها في كلمتين التي هي (أوديب وإلكترا) موجودة فيها، إنما الظاهر في الرواية هو خليط من المرجعيات بدءاً بعنوانها (اللعنة) بالمفهوم الغربي وليس بالمفهوم الإسلامي أو العربي سواء من ناحية اللغة أو الدين، مروراً بالبيئة نفسها وانتهاء بأخلاقيات الآخر المتمثلة في الشخصية الأمريكية حتى لو حاولت أن تبرر ذلك بأن تجعله في الأخير أنه أسلم فجأة أو اتضح أنه مسلم فجأة دون أن يعرف شامل الذي عاش معهم وعمره عشر سنوات.

أمور أخرى ليست من الواقع إطلاقاً، نجد مثلاً فتاة تتزوج وعمرها 11 سنة في القرن العشرين، وتخلف ابنها فارس وعمرها 12 سنة، ثم يغادر إلى فرنسا فيصبح غير متواجد. الأمومة مفقودة تماماً عند الشخصية، وبالتالي لابد من مبرر لاختلاف شخصيات معينة، لتغطية ثغرات كثيرة في الرواية.

أنا أتساءل: مثل ما تساءل الكثير من الإخوان: هل أرادت الكاتبة في روايتها

أن اللعنة تعني المكان والأشـخـاص إذا اعتـبـرنا أن المكان هـو بلد الأمن والأمـان.. حقيقة أعتقد أنه تساؤل قوي، ربما لو توغلنا قليلاً في الرواية أعتقد أنه من الممكن أن نصل إلى أن هذا هو ما تقصده الكاتبة باللعنة أساساً وكأنها توجه (شتيمة) غير مباشرة للمجتمع وللمكان.

* الدكتور محمد فهيم:

عندي تعليق بسيط حول قراءتي للرواية، أعتقد أنه مجتمع ذكوري أبوي تحتل المرأة فيه الهامش وتبحث عن مخرج من مأزقها الوجودي، وأشعر أنها تحاول الخروج منه من خلال البحث عنا للرجل المثالي المتخيل، سواء الآتي من الغرب أو ابن البلد الذي يتصف بصفات متخيلة ومثالية، وهذا الذي سيخرجها من هذا المأزق الذي تشعر فيه أن السلطة الذكورية تخنقها ولا يوجد طريق للخروج من هذا المأزق إلا بالبحث عن رجل بذاته كمخرج، وهذا يجب أن يتصف بصفات مثل شامل وأيضاً في القصة السابقة، رجل متخيل نموذج مثال في رجولته، أو مثلاً عنده الصفات التي يمكن أن تساعدها للخروج، يعني لم تتكئ على ذاتها للخروج من مأزقها.

* الأستاذ أحمد الشدوي:

أود التعليق في نقطتين على ما ذكره الدكتور جمال الغامدي: فبالنسبة لموضوع الزواج من 12سنة هو ليس غريباً وإنما معروف ولايزال موجوداً إلى الآن، وموجود بكثرة في بعض البلدان.

النقطة الثانية بالنسبة لإرسال الأولاد إلى الخارج.. والدكتورة أميرة قبل قليل تقول إن هذه الحالات موجودة، وهذا ما نستغربه.. بالنسبة للصدف، فإن عيب العمل أنه قائم على الصدف، لكن أتحدى أن يكون هناك عمل روائي لا يوجد فيه صدفة، حتى الحياة فيها صدف كثيرة، ولكن المشكلة أن النص اعتمد على الصدف كثيراً.

الكاتبة لم تشر إلى المجتمع الأمريكي كله كما ذكر بعض الإخوان في المداخلات، لكن إلى الأسرة هذه فقط، ولعلها تقصد تأثير الأسرة المسلمة هذه على غير المسلمة في وقت حب وعطاء بدون النظر للآخر بشكل تعسفي.

* الأستاذ علي الشدوي:

سأقول كلمة للأستاذة زينب: عندما أقول لعنة المرأة، لا يعني أنها ملعونة بالمعنى المتعارف عليه، أو إنها مطرودة من رحمة الله، أو إنها مشتومة. المقصود باللعنة هو ذلك السر الغامض الذي تمتلكه المرأة لكي تغوي الرجل. فاللعنة ليس المقصود بها الطرد والإبعاد إلى آخره. أما لماذا؟! أو ما دخل ذلك؟ أو كيف جيء بحادثة آدم وحواء؟ فنحن نعرف أن أي حدث غير واقعي يقتات على أحداث واقعية مثلاً في «ألف ليلة وليلة» يتحول البشر إلى قرود، وتحول البشر في عصر ما إلى قرود، وورد ذلك في القرآن الكريم. إذن ما نجده من أحداث غير واقعية أحياناً في النص، إنما الكاتبة تلجأ إلى أحداث واقعية، الذي جلب ذلك هو العلاقات الخفية التي تدور في تلك الأسرة بين المحارم، يعني بين الابن وزوجة أبيه، وبين الأخ وأخته، هذه حتماً يجب أن تستدعي تلك الأحداث الحقيقية التي جرت، تستدعي ذلك الطرد الذي حدث لقابيل وهابيل والقتل، كل هذه الأحداث تستدعي هذا من ذاكرتنا.

* الأستاذة زينب غاصب:

أنا أحترم وجهة نظرك، ولكني أرى دائماً الغالب على حوار الرجال هو إقحام المرأة في كل خطيئة وفي كل إثم وفي كل قبيح وفي كل سيئ، فلماذا لا يتجه هذا إلى الرجال، ألا يخطئون؟ ألا يذنبون؟ أم أن هنا مجتمعنا فقط يعاقب المرأة حتى ولو ارتكب الرجل الخطيئة الكبرى، فهو إذاً معفي من هذا العقاب، هذا فقط ما أردت أن أوجه إليه لا أكثر ولا أقل وأنا أحترم وجهة نظر الأستاذ علي الشدوي.

* الدكتور حسن النعمي:

هذا حوار يثار بطريقة فيها قدر من الجدل الفكري الذي يظل استنباته في هذا المعنى مطلوب جداً، ومحورنا يحرص على فهم ذلك الخطاب النسوي من خلال ما هو مكتوب في رواية، لا من خلال تصوراتنا، أنا أجيب عن علي وعن كل الإخوان. نحن في مكان حوار نتبادل الآراء على أنها قضايا فكرية، وليست استقصاء لأشياء معينة بشكل أو بآخر.

* الأستاذة إيمان الصبحي:

الأستاذ علي دائماً تعجبني آراؤه وطريقة تفكيره ونقده، لكنه اليوم صدمني، لذلك أطرح سؤالاً واحداً: لماذا أرجع هو اللعنة إلى بداية غواية حواء؟!

* الأستاذة أريج عبد الباقي:

لدي انطباع عن جزئيات تطرق لها بعض الإخوة والأخوات: بالنسبة للجزئية الأولى تطرقهم لنقطة جو الاختلاط وبعض مظاهر الثراء إلى آخره. في رأيي أن الروائية تتحدث عن طبقة محددة، فاحشة الثراء، وليس عن باقي الطبقات، ولهذه الطبقة سلبياتها الناتجة عن الثراء وتبعاته من تسيب وتساهل وتفكك في العلاقات الناشئة عن الاختلاط الذي يكون شائعاً فيها أكثر من غيرها، وهذا ما يفسر جلوس شامل مع شروق، ووجود الخيول، ومظاهر الثراء الباقية في الرواية.

الجزئية الثانية هي نقطة الاغتراب، فمن الطبيعي أن الإنسان يشعر بالغربة بعيداً عن أهله ووطنه، ولكن حين عودته لوطنه من المتوقع أن يكون متعطشاً للشعور بالانتماء والبحث عنه بكل أشكاله خصوصاً في غياب الأسرة، وحتى وإن لم تكن موجودة فهو بحاجة لها. ومن الطبيعي أن يتزايد شعوره بالغربة عند عودته لوطنه،

بعكس شعوره بالاستقرار والتكيف في وطنه الثاني الذي هو أمريكا البلد الذي أمضى فيه سنوات طويلة من عمره.

الجزئية الثالثة هي النفسية، وفي رأيي الخاص النفسية في الرواية عامل يجب أن يكون متغيراً، ويجب أن يكون لكل رواية جوها الخاص الذي يميزها عن غيرها، وإلا لكانت جميع الروايات نسخة مكررة ذات صيغة واحدة ونمط مكرر ممل.

قبل الختام أود أن أشكر الكاتبة الأستاذة سلوى دمنهوري أولاً على حضورها، وثانياً على إهدائها مجموعة كبيرة من رواياتها للنادي وأعضاء جماعة حوار، وأوضح أن ما قيل هذا المساء لا يقصد به أبداً المساس بشخصيتها ككاتبة، وكامرأة نعتز بحضورها الإبداعي والإنساني داخل مجتمعنا، إنما هي تعليقات أثارتها روايتها التي نقدمها للقراءة، والمداخلات التي قيلت لا تنتقص من وجودها ككاتبة وكإنسان. هذا ما أردت قوله رسمياً باسم النادي وباسم أعضاء جماعة حوار.

*** الأستاذة نورة المري:**

أنا سعيدة بجميع المداخلات، وطبعاً أبدأ بالتعليق بشكل مختصر وسريع جداً لما قاله الدكتور عالي القرشي.

أولاً: لم أقل إن الرواية تنصب على البيئة السعودية، إنما أشرت إلى ابتعادها عن تصوير بيئتها من خلال الزمن. أيضاً مدينة جدة كانت محطاً لشعوب مختلفة، وهذا ما جعلني أذكر أنها صورت مرحلة أقرب للبدايات، لأن جدة نفسها تتنوع فيها الأمكنة والعادات، أما انكسار اللغة فكان نتيجة بعض التمتمات في القاعة، مما أدى إلى التشويش في الأفكار، فما بالك بالقراءة.

بالنسبة للدكتور كامل صالح، فعندما ذكر أن هناك تناقضاً بين شخصية

تهاني الواضعة النقاب وبين شخصية شروق السافرة فيرجع إلى السبب نفسه المذكور سابقاً وهو تنوع وتعدد العادات في المكان الواحد عدا تعدد الطبقات الاجتماعية.

أوضح الأستاذ محمود البدوي أن الكبرياء المذكور في الرواية هو حسب وصف الكاتبة له، وإذا كانت الشخصية لا تعبر بصدق عن هذه الصفة فيكفي أننا استشفينا منه حرص الكاتبة على هذه الصفة في المرأة العربية حتى عندما تتعرض لوسائل الإذلال من الرجل.

الأستاذ عائض القرني ذكر أن القسم الأول من البحث تلخيص، فعلاً أنا لخصت هذا المبحث لضيق الوقت. أشير أيضاً للأستاذ حسين عندما قال: كيف نحكم على الخطاب الاجتماعي في هذه الرواية من خلال الروايات السابقة أو التي تليها؟ الحقيقة هذا السؤال كنت حريصة على الإجابة عليه في البحث، وذكرت ذلك في المقدمة، لكن ضاع مني لعدم اكتمال الصورة عندي لرواية المرأة السعودية أو لخطاب المرأة السعودية، وأعتقد أنه باكتمال سير خطاب المبدعة السعودية في هذا الملتقى ستكون الصورة أوضح.

الأستاذ علي الشدوي ذكر أني أضعفت الرواية بهذا التحليل، وقال أيضاً بأني جاءني كوابيس لأني بحثت عن ذاكرة النص، صراحة لم أتبين مقصود الأستاذ علي الشدوي، لأن ما ذكرته في نهاية البحث كان على سبيل المداعبة في آخر البحث، وليس في صلب البحث ذاته. أيضاً عندما ذكر أن هناك أربعين شخصية إلخ. طبعاً الأربعين شخصية – إذا كانت فعلاً أربعين – هي شخصيات مهمشة، لكن التوظيف السردي مبني على شخصيتين فقط، والمهم أنه يرتكز على التوظيف السردي بغض النظر عن الشخصيات المهمشة، بمعنى أن الروائي من حقه يضع حتى 60 شخصية مادامت مهمشة ولا مانع من ذلك. وإذا كان ضعف توظيف الشخصية نتيجة ذكرها للاسم فهي مخيرة إن ذكرت الاسم أو ألغت اسم الشخصية.

أيضاً بناء على رغبة الكاتبة أنقل رؤيتها للغربة، ولماذا ركزت عليها داخل

الوطن دون خـارجـه؟ السـبب أن الكاتبة ربما رأت أن الشـعـور بالـغربة داخل الوطن أصـعب، ومن ثم اهتـمت بتوظيـفـهـا دون غيـرها. أمـا مـا يتـعلق بالعـلاقة بين شـامل وشروق، وهل روابط الدم تفقد الرومانسية. فـالروية توحي أن روابط الدم لم تقلل من حبه لشروق، ولكنها فسرت سر انجذاب شامل إلى شروق.

* * *

رواية "مسرى يا رقيب"



سرد الغندرة
قراءة في رواية "مسرى يا رقيب"

علي الشدوي

(1)

تروم هذه الورقة وبمساعدة من رواية مسرى يا رقيب أن تفتح مجالاً ربما غير معروف بالقدر الكافي هو اشتغال السرد على الإمكانات الأدبية للشخصيات التاريخية، أو الأشياء والكائنات، أو الأمكنة الوهمية، أو المقولات الفلسفية. منذ البدء أعرف أن تبسيط اشتغال السرد على إمكانات الأشياء والكائنات الذي سأقوم به في هذه الورقة هو مجازفة حساسة وغير محسوبة، لأنه سيضعني بين التدقيق الذي يجعل ورقتي غير مفهومة، وبين تعميم الكلام وتسطيحه الأمر الذي قد يثير مآخذ متخصصين يجلسون معي هنا.

إنني لا أتوقى الانتقادات، وأعرف أن الأعمال تنتج وتتلقى وفق نماذج ومن الآن أقر بأنني كتبت هذه الورقة وفق نموذجي أنا، وفي ظل تصور مسبق هو تصوري الشخصي لأعمال رجاء عالم.

يعني الاشتغال على الإمكانات الأدبية للأشياء والكائنات أن لها حياتها السرية، وما على المؤلف إلا إيقاظها، تلك هي المسألة لو اتخذ الموقف توجهاً آخر أثناء إدراكها، مثلاً بدلاً من أن ندير عينيه بهذه الطريقة يديرها بشكل آخر، أو أن يخطو خطوة إلى الأمام وإلى الخلف أو على الجانب، وهكذا دواليك (أمبرتو إيكو: 2001 ص: 35). ليست وظيفة الاشتغال على الإمكانات السردية للأشياء والكائنات تعريفاً بالعالم الذي يضمها، ولا وصفاً لها، إنما هو إنتاج مكملات للعالم الذي توجد فيه، إنه يعني كيف تسير الأمور على الجانب الآخر لتلك الأشياء والكائنات، وكيف أن شيئاً مقصياً يكتسب مكانة أكثر مألوفية، وكيف يسمح برؤية أشياء جديدة ترى لأول مرة كأنها صور معدلة لأشياء عرفت من قبل.

لا يكتفي الاشتغال على الإمكانات السردية للأشياء والكائنات بحدود المعرفة فحسب، بل يقسر الخيال على المضي إلى غاية الوهم من أجل العثور على حكاية كامنة تعبر عن شيء آخر، فالأشياء والكائنات تعيش في حقيقة هاربة هي حكايتها ويمكنها أن تفلت حين تنسى لأن النسيان يشبه ما لم يحدث قط.

لقد حدث على امتداد تاريخ السرد العربي أن اشتغلت السير الشعبية على الإمكانات الأدبية لبعض الشخصيات التاريخية، سأشير هنا على سبيل المثال إلى اشتغال الرواة على عدي بن ربيعة التغلبي (؟ – 531) في سيرة الوزير سالم، وعنترة بن شداد (525-615) في سيرة عنترة، سأشير إلى ألف ليلة وليلة في اشتغالها على الكتب والجن والخرافة والأمكنة الوهمية، وعلى الانتقال إلى البعيد والمتاخم، وإلى بعض الأنواع السردية كالمقامة في اشتغالها على الأمكنة الأدبية للكدية.

حدث هذا أيضاً على امتداد السرد العالمي إذ كرس هذا الاشتغال كتاب كبار بدءاً من اشتغال ثرفانتس في دونكيشوت على الإمكانات الأدبية لروايات الفروسية (1998، المدى) وبورخس الذي اشتغل على الإمكانات الأدبية للكتاب والمكتبة في قصصه كتاب الرمل (1987، ص 16) والدنو من المعتصم (1992، ص 69) والألف

(1998، ص 59) واشتغاله على السكاكين والخناجر والسيوف في مجموعته تقرير برودي (1988).

إضافة إلى هذين اشتغل ميلان كونديرا في روايته كائن لا تحتمل خفته (1998) على مقولة نيتشه الفلسفية العود الأبدي، وفي روايته الخلود (1999) على مقولة هيدجر المتعلقة بالدروب، إضافة نديم غورسيل في روايته محمد الفاتح (2001) وفلاديمير بارتول في روايته الموت (2001) وباولو كويلو في الخيميائي (1997) وكالفينو في مدن لا مرئية (1988) وغيرهم.

لقد أنهى بورخيس إحدى قصصه القصيرة قائلاً: «الحكايات التي ولدت في الظل تعود إلى الظل» (1988، ص 67)، لكنه وفي المقابل بقي خالداً فيما كتبه حكايات سكاكين صدئة، وخناجر بالية، وسيوف مثلومة، بينما فنيت قبله وبعده وعادت إلى الظل حكايات جيوش كاملة.

(2)

يفتح اسم رجاء عالم لدى المتلقي أفق انتظار هو الاشتغال على الإمكانات الأدبية للحكايات، والحروف والعجيب والغريب، سأشير هنا إلى روايتها طريق الحرير (1992) ومجموعتها القصصية نهر الحيوان (1994)، وما يمكن أن يخرج به القارئ لهذين العملين الذين صدرا قبل مسرى يا رقيب (1997) هو استعادتهما لذاكرة هائلة من الأفكار والكتابات التي سبقتهما.

لا جديد يمكن أن يكتب، وأن الكاتب ربما عمداً أو عبر مصادفات يستعيد الأفكار والكتابات التي سبقته، هذا هو أفق الانتظار الذي يفتحه اسم رجاء عالم ومن ثم تصبح الكتابة عندها نوعاً من التناص مع كتاب سابقين.



لقد حدث أكثر من مرة ومن أكثر من ناقد أن شغل مفهوم التناص على إنتاجها، سأشير هنا إلى معجب العدواني في أطروحته عن روايتها طريق الحرير،

وفي قراءاته المتتالية لأعمالها (تشكيل المكان: 2002 ص (102/89) وإلى عالي القرشي في كتابه حكي اللغة ونص الكتابة (2003، ص 196/153).

إذا أضفنا إلى رجاء عالم أختها شادية فإن أفق انتظار آخر سينشأ هو الاشتغال بالفن التشكيلي، وإذا ما ظهرنا معاً على غلاف رواية واحدة فإن توقع القارئ أن طموح شادية هو طموح مخرج، نظرة إلى المكتوب، وصنعة محسوبة وملونة لعين متفرج هو القارئ حيث تحسب له وتثبت تفاصيل المشهد المكتوب.

(3)

صدرت رواية مسرى يا رقيب عام 1997 عن المركز الثقافي العربي، يحمل غلافها اسمي رجاء وشادية عالم، إن اجتماع هذين الاسمين عند القارئ هو الحالة الأخيرة ليسناريو أفق توقعه، حيث التصوير المتحد مع الوثيقة، يقول أحد النقاد عن اجتماعهما في رواية: إن وجود لوحات تشكيلية في مسرى يا رقيب قد كبح شحنات الخيال المتدفقة من النص المكتوب (العدواني، 2002، ص 99).

منذ البداية ولأسباب سأذكرها فيما بعد سأقصر عمل شادية على اللوحات التشكيلية الثمان الموازية للكتابة وهي الصرح (ص 17)، والتوأم (ص 33)، وملك الوحوش (ص 49)، وخارطة الرمل (ص 65)، ووادي عبقر (ص 81،) وعباءة الأميرة (ص 83)، وحروف التركي (ص 97)، وخيال ملوك ق (ص 105). إن أسماء اللوحات تأويل شخصي إذ لم يرد ما يشير إلى أسمائها.

أرقام الصفحات التي أعدت إليها هي أرقام افتراضية، فما يثير الانتباه أن هذه اللوحات لم ترقم مع صفحات الرواية أي يتم تجاوزها، إن عدد صفحات الرواية بما فيها صفحة العنوان الداخلي هو (104)، بينما العدد المفترض هو (120) صفحة؛ أي أن ثمانيَ أوراق بوجهين هي الأوراق التي تحوي اللوحات تجوهل ترقيمها.

لا يمكنني أن أنسب هذا للصدفة، أو السهو أو الخطأ. فاللوحات موزعة بعناية

وتراتبية، فبعد كل (16) صفحة من الرواية توضع لوحة. كما أن المسافة بين صفحة العنوان الداخلي وأول لوحة هو (16) صفحة، والمسافة بين أول لوحة وبين اللوحة التي تليها (16) صفحة، والمسافة بين كل لوحة ولوحة (16) صفحة، والمسافة بين اللوحات من مضاعفات الرقم (16)، وعدد الصفحات التي لم ترقم في الرواية (16) صفحة.

تستدعي هذه التراتبية عدد صفحات الملزمة الواحدة وهو (16) صفحة، هنا سأفترض أن الناشر قد وضع لوحة بعد كل ملزمة، ومع ذلك بإمكاني أن أبني صرحاً من التأويلات حول الرقم (16) فهو عدد المربعات التي تستخدمها كتب الحكمة لكي تؤلف بين قلبي ذكر وأنثى، وهو عدد المربعات التي تبث فيها الحروف لحساب ساعات النحس، وساعات السعد (1962، ص 128).

إضافة إلى ذلك فهو من مضاعفات العدد ثمانية: عدد أبواب الجنة، وعدد أبواب النار، وعدد حملة العرش، وهو من مضاعفات العدد أربعة التي تمثل عناصر الكون: الماء والهواء والنار والتراب، إن هذا كله قد يكون تأويلاً معقولاً إن لم يكن لوجاهته فعلى الأقل لكي يقال إن هناك تأويلاً غير معقول.

إنني أرجح أن اللوحات رسمت منفصلة ثم أدخلت: مما يعني أننا أمام نصين متوازيين: الأول لغوي يشتغل على إمكانات أدبية لمكان وهمي هو وادي عبقر، والآخر تشكيلي يشتغل على إمكانات تشكيلية لذات المكان الوهمي.

إذا كان ذلك كذلك فاللوحات التي رسمتها شادية لم تحد من إمكانات النص اللغوي كما قال أحد النقاد الذين تناولوا الرواية (العدواني، 2002، ص 99)، بالعكس فهي لوحات ليست مقامة من النص المكتوب المصاحب لها، بل في الاحتمال الذي يجعل اللوحات هجرة إلى معنى وادي عبقر، حيث المكتوب المصاحب لها تلعثم إزاء غرابة اللوحات التي تصعق.

بالتوازي وكل على طريقته يسرد المقروء والمرسوم لوحة الأميرة جواهر للبحث

عن وادي عبقر، وفيما يتعلق بالرحلة المرسومة فأغلب اللوحات تظهر عديمة الجنس، لا ذكر ولا أنثى، أو بالأحرى لم تكتمل هيئة أي لوحة بما يمنحها هوية واحدة، واضحة وثابتة.

لا تبدأ اللوحات من المكتوب، ولا من تخطيطاته التي عادة ما تكون فخاً للشكل المصاحب له، إنها إيهام في الجنس وإيهام في النوع يفجر لحظات عجاب، لوحات ليست للرؤية، أو بالأحرى ليست للعين المدربة على تتبع المقروء المحيط بها من الأمام والخلف.

تحيل اللوحات إلى لا شيء مثلما هو عبقر، لوحات هي (بين بين) حيث لا تعني (بين بين) مكاناً محدداً ولا محلاً ذا سمات وأبعاد (إدريس عيسى، نزوى: إبريل 1999، ص 125)، لوحات بإمكان القارئ أن يطوف حولها، أن يشرف عليها من أعلى، أن يطل عليها من فتحتي عينيه وسيجدها لا تشغل إلا حيزاً هو جزء من صفحة لكنها تفيض عن الصفحة وعن ذاتها؛ لأنها استعارة لقول ما لا يعرف عن وادي عبقر.

أمام هذا ليس على قارئ رواية مسرى يا رقيب إلا أن يتتبع لوحات هيأتها حيل الرسم، حيث الخطوط الدقيقة، والأشكال البيضاوية، والانحرافات الحادة، والأشكال خارج المفاهيم المألوفة. ليس عليه إلا أن يتابع المكتوب، ثم يعود مرة ثانية لكي يتأكد من المرسوم محاولاً ببعض أقيسته البصرية التي تتيحها ذاكرة عينيه، وسرعان ما يدرك أنه لم يرها من قبل، كأنه رآها أول مرة، إنها لوحات هاربة من النص المصاحب لها، هاربة من عين القارئ الذي يريد تثبيت المقروء في هوية شكلية يطمئن إليها.

تستغني اللوحات عن البراهين الآدمية؛ للإشارة إلى أن الرحلة إلى وادي عبقر استعادة للكينونة الأولى، ميلاد ثان ينشأ فيه الواحد الذي تمتزج فيه المتناقضات، حيث لا هو ذكر ولا أنثى، إن اللوحات الثمانيَ بتمثيلها الرحلة إلى وادي عبقر لهي تعيد تحيين الكينونة الأصلية رمزياً.

أعرف أنني أفرطت في تأويل لوحات ميزتها الأولى هي الغموض، وسأعذر القارئ للإحباط الذي قد يشعر به أمام لوحات يعجز عن فهمها، إن الإحباط قد يدفع القارئ إلى القول: ما جدوى هذه اللوحات؟ لكن "يجب ألا ننسى أن جمال الفن يكمن في لا جدواه، الفن ثمين لأنه منزه عن أي غاية وحر من أي هدف (بول أستر، ملحق جريدة النهار اللبنانية، الأحد 28 كانون الأول 2003).

هذا صحيح، لكن هل من الضروري أن يكون الفن غامضاً، إنني أمتلك تصوراً للفن ينحاز إلى البساطة، لا أريد من الكاتب أو الفنان التشكيلي، إلا أن يكون موهوباً بهذه النعمة الإلهية، نعمة البساطة التي تعني الوضوح والتواضع، لقد زخرفت شادية عالم لوحات ثمانيَ حتى أن معالمها تآكلت ربما بفعل الذهب الزائد عن الحاجة.

إن ما عبرت عنه بالذهب الزائد عن الحاجة في لوحات شادية عالم ربما يمثل رمزياً هاجساً ثابتاً عند المرأة هو الإغراء، إن المرأة عندما لا تغري تعيش امحاء وجودياً، جسدها ميت كاللوحة التي ترسم عليها، فكيف يمكن إحياؤه؟ بالتمويه، بالنقش عليه مثلما تنقش على اللوحة لكي تحييها، إن المرأة تحتاط من وجهها الحقيقي بإلباسه رسوماً تجميلية (نور الدين أفاية: 1988، ص 42).

(4)

اعتبر أحد النقاد مسرى يا رقيب نصاً مزدوجاً، ومحكم البناء، ممعناً في الحداثة، ومغرقاً في العتاقة في آن، لقد اعتبر البعد العجائبي سمة نصية مبرراً ذلك بالأحداث السردية، وتوظيف الأرقام الأسطورية، وأسطرة المكان، واستثمار الحروف لاسيما حرف (ق)، وبنية الرواية القائمة على سبعة فصول، وتحولات الأميرة جواهر التي لم تخضع للمنطق المألوف (العدواني: 2002، ص 89 وما بعدها).

من الصعب ألا يفكر القارئ في هذا الاتجاه؛ فالعجائبي جزء لا يتجزأ من التركيب العقلاني للإنسان، فالرياضيات على سبيل المثال هي المعادل المتخيل للمنطق، ومع ذلك فهي عجائبية لأنها تتخيل الأشياء على شكل رموز أو أرقام، إن

الرواية أي رواية تشتمل على سر وبحث ومغامرة، كم تشتمل على دلالة قد تكون خفية أول الأمر، ومن هنا فكل رواية هي بمعنى ما شيء عجائبي.

إلا أن العجائبي قد يكون ضعيفاً والمتأمل في مسرى يا رقيب يتبين ضعف العجائبي؛ إذ إن العجائبي ليس في توظيف الأرقام الأسطورية، ولا في أسطرة المكان، ولا في استثمار الحروف، ولا في بنية الفصول، العجائبي يستند إلى مبدأ مؤداه أن العالم الذي يعرضه العجائبي هو عالمنا بلا ريب، لكن في الوقت ذاته يتوقف العمل بالمعاني الاعتيادية كما في الأحلام (أيتر: 1990، ص 14).

تقع أحداث مسرى يا رقيب في عالم معزول عن عالمنا من حيث المكان والزمان، وإذا عرضت مثالاً معروفاً للجميع فإن التحولات التي مرت بها الأميرة جواهر بنت العابد النارية الشخصية الرئيسية في مسرى يا رقيب تختلف عن التحولات التي مر بها غريغور سامزا الشخصية الرئيسية في المسخ لكافكا (2000).

تقع تحولات سامزا داخل عالمنا: فهو استيقظ من عالمنا ليجد نفسه وقد تحول إلى حشرة ضخمة، كان مستلقياً على ظهره الصلب الذي بدا كأنه مصفح بالحديد، وحين رفع نفسه بعض الشيء استطاع أن يرى بطنه الأسمر الشبيه بالقبة مقسماً إلى فلقات قاسية ومقوسة، أما أرجله المتعددة فقد كانت هزيلة إلى حد يثير الرثاء ومع ذلك راحت تتماوج في عجز أمام ناظريه (الآثار الكاملة ج 1/327).

لقد حدث هذا التحول في غرفته المألوفة، وأمام الطاولة التي نشر فوقها عينات من الخوخ، وقرب الصورة التي اقتطعها من إحدى المجلات، إن الساعة التي بقربه تشير إلى السادسة والنصف، بل إن سامزا يتأكد فإذا هي تقترب من السابعة إلا ربع، ويلتفت إلى النافذة فيرى السماء ملبدة بالغيوم، ويرهف سمعه لقطرات المطر المنهمرة، ويفكر قائلاً: لم لا أستسلم للرقاد قليلاً وأنسى هذا الهراء كله؟ (ج 328/1).

ما تعرض له سامزا وهو بطبيعة الحال يتحدى نظام عالمنا المألوف يفصح عن نظام آخر لا يخطر على بالنا، لكنه حتماً ينتمي إلى عالمنا لأن سؤال العجائبي

الأســاسـي هو: أيوجـد شـك في العـالم الذي ننتـمـي إليـه؟ أهو هذا العـالم أم عـالم مغاير؟ وهذا ما فكر فيه سامزا حينما تبين وهو ألمه وتصوراته التي شرعت تتلاشى (ج 332/1).

في المقابل فإن تحـولات جواهر لا تقع ضـمن عالمنا: فإنجابهـا للأرحام الذي هيأها لتوالد لا ينتـهي (ص 8)، وتناسـخهـا من سبع جواهر في تاج الأمير (ص 17)، وتعميـدها في وادي الأنفاس، أو من النخل الشـوارد، وإدخـالها نهـر الصلوات (ص 18)، وهبوطها مراقي النهر أو ترقيها أبراج حسن الخلق (ص 19)، وولاداتها الثلاث من برقة سـالت على سرج أبيهـا (ص 16)، ومن فـراش الإنس من أمـهـا الأمـيرة، ومن جـريان وادي عـبـقـر (ص 17)، تقـع ضـمـن قـوانـين خـارج عـالمنا المألوف، وهذا مـا يخـرجـهـا من العـجـائبي إلى تقليد غـيـر مـحكم لحكايات الجن والأسطورة والسـيـر الشـعبية.

إن السـؤالين: أيوجد شك في العـالم الذي ننتمي إليه؟ أهو هذا العـالم أم عالم مغاير؟ يختلفان تماماً عن عدم التيقن من شـخصية جواهر: هل كانت ملاكاً أم امرأة أم شيطاناً؟ وعن عبقر هل كان كلمة أم وهماً؟ هل هو مخفي في السرائر أم مجموع في أكبر المخلوقـات أم محبوك في مـروة بيضـاء، لقد وظفت مـسرى يا رقيب تحـولات لا تمس جوهر ولا نجـاح العجـائبي، وأسوأ من ذلك أنهـا رصت أسـراراً غـير مـحددة بغية خلق جو من الإثارة.

إن الأهم من هذا كله هـو أن تحـول سـامـزا كـان وسـيلة ناجـعـة للكشـف عن اهتمام شـخصيات الرواية وعواطفهـا التي يمكن أن تتسـتر وتتبدل في بيئات يتـحكم فيـها العرف والمواصـفات الاجتمـاعية، بينمـا لـم تنجح مسرى يا رقيب في الكشف عن أي شيء حـيث أثقلهـا التـحذلق وقـادها إلى نقطة مـيـتـة حيث لا شـيء سـوى الزهو بإجادة اللغة.

مـأزق اعتبار مسرى يا رقيب عمـلاً عجائبياً يبدأ من الإشارة في مقدمتـها إلى أنها مسـجلة في محكمة القزويني الذي تنعته بقاضي عجائب المخلوقـات، هذه المقدمة

التي يمكن اعتبارها مفتاحاً للعمل وتكثيفاً له في آن، لقد أوقفت الأميرة سيرتها، وأشهدت على ذلك عدداً لا يحصى من الشهود والموجودات التي لا ترى، أوقفت سيرتها من أجل أن ينفق من ريعها على أرواح ورؤى وخيالات حفظة السير.

لماذا أوقفت سيرتها وفقاً لمذهب الشافعي؟ لأن الراجح من مذهب الشافعية أن ملكية الموقوف (سيرة الأميرة) لا تكون للواقف (للأميرة) ولا للموقوف عليه (حفظة السير)، بل تنتقل ملكيته إلى الله، مذهب الشافعي يختلف عن مذهب أبي حنيفة الذي جوز بيع الوقف، يختلف أيضاً عن المالكية والحنابلة الذين قالوا بانتقال ملكية الوقوف إلى الموقوف عليه (سيد سابق: 1997ج 309/3).

هذه المقدمة وقعت في مأزقين: أولها أن هذا الدرج الموقوف ليس (3151) سطراً كما ادعت، بل أقل من ذلك بكثير وإذا صح عدي فقد شمل الدرج (1767 سطراً)، وثانيهما أن ملكية سيرة الأميرة لم تنتقل إلى الله وفق مذهب الشافعي، بل انتقلت إلى القارئ الذي يجد نفسه أمام طلاسم.

بإمكاني أن أعدد عيوب هذه المقدمة من وجهة نظر القارئ، إذ لم تترك له أي مبادرة تأويلية، لقد صادرت مقدمة مسرى يا رقيب من حيث هو شرط لا غنى عنه لها، وسعت منذ البداية إلى جعل القارئ خصماً خاسراً متناسية أن القارئ يحتاج في نهاية المطاف إلى قيلولة منعشة، والمؤلف الموهوب هو الذي يحتفظ في هذه القيلولة بخصم نموذجي هو القارئ لكي يجعله رابحاً لا خاسراً.

يواصل الناقد قراءته مسرى يا رقيب ويعتبرها نصاً حداثياً بامتياز لأنه وظف التشكيل البصري، وفراغات البياض التي أفادت بنى النص وآلياته، وغير حجم الحروف المطبوعة، وتجاوز مفهوم الجنس الأدبي، وأسس لنوع آخر من الكتابة لا تندرج تحت جنس معين (نفسه: ص 101/100/98).

يبدو أن ميلاً سائداً تمثله هذه العبارة يمزج بين النص الحداثي وبين تجلياته

الشكلية، في حين أنه ليس كذلك، إن النص الحداثي لا يرتبط بعمليات محض شكلية؛ فالحداثة فيما أتصور موجودة في مكان آخر، موجودة في الرؤيا، في النظرة إلى الحياة نفسها إنني أتصور أن ما يكتب في ضوء هذه العمليات الشكلية ومنها مسرى يا رقيب هي في الغالب ضعيفة جداً في علاقتها مع الحداثة ومع الزمن.

(5)

ناقد آخر يتحدث بإعجاب عن أعمال رجاء، يقول: «يظل نص الكاتبة أي رجاء عالم في حجاب عن فعل التأول حيث إن الكتابة حيدت فعل المتأول بفعل تلك التشكيلات التأويلية في نصها، ولعل هذا واحداً من الأسباب التي تجعل مقاربات نصها قليلة» (القرشي: 2003، ص 171).

نجد هنا خلطاً خطيراً فحينما يعجب الناقد بوجود نص محجوب عن التأويل؛ لأن الكاتبة حيدت فعل المتأول إلا أنه يعترف أن الكاتبة حينما حيدت فعل المتأول هي السبب في قلة مقاربات ما تكتبه، إنه يعترف - إذاً - أن المؤلف يجب أن يعطي الأهمية للقارئ وأن يجعل منه مركزاً لا غنى عنه.

لا يعني هذا أن المؤلف يكون متأكداً من الكيفية التي سوف يستجيب بها القارئ لما يكتبه، إنما عليه أن يحدس المدى الممكن من استجابات القارئ ولو بطريقة مبهمة على الأقل، وأن يعتمد على ما يشعر به من حقيقة أو وهم من هم حوله، إن المتلقي الحقيقي بالنسبة للمؤلف يكون في العادة غائباً وما يجعل الكتابة صعبة هو عملية تخيل القراء لكن المؤلف لا يجب أن يضل في غابة وهو يكتب (أونج: 1994، ص 305).

عند مستوى خفي ومشوش تشبه حكاية مسرى يا رقيب حكاية ألف ليلة وليلة: أنثى تتسلح بالمعرفة لتستولي على آخر سواء سواء كان رجلاً أم وادياً. إن الفرق بينهما هو الفرق بين السرد في ألف ليلة وليلة، وبين الحذلقة في مسرى يا رقيب، بين

بساطة السرد وعمقه، وبين تعقيده ووعورته، بين استراتيجيات المؤلف الذي يأخذ في اعتباره توقعات القارئ؛ لقد نجحت ألف ليلة وليلة، وفشلت مسرى يا رقيب لأنها أحالت إلى قارئ لم تفترض وجوده.

بينما أقرأ مؤلف ألف ليلة وليلة وشهرزاد ألف كتاب من علوم الأولين والآخرين، من كتب الحكمة والتاريخ والكيمياء والشعراء والفلاسفة، أقرأت رجاء في مسرى يا رقيب الأميرة جواهر مخطوطات عثمانية، وفاطمية، وعباسية، أقرأتها كتباً جوامع عن الضواري والجوارح، جمعت لها مقالات الفرس وفلاسفة الروم، حصنتها بالعلوم والحكمة والفن واستحضرت لها ألف قصيدة من قصائد العرب.

غير أن السرد ليس الحصول على معرفة، لكن كيف نسرد هذه المعرفة؟ كيف نعطي ما نقرؤه شكلاً سردياً؟ إن رجاء عالم في مسرى يا رقيب لم تعرف كيف تعطي معرفتها الهائلة شكلاً سردياً، وبالرغم مما في جعبتها من علوم ظاهرة وباطنة، إلا أنها عجزت عن استثمار مواردها للحكاية، إن ما يمكن أن أستعيره لسرد رجاء عالم في مسرى يا رقيب هو (سرد الغندرة) أعني الخيلاء والتباهي بالمعرفة وسردها بطريقة استعراضية.

النماذج الأولية لما ورد في مسرى يا رقيب موجودة في كتب سابقة: فوفود الطير وجدت في كتاب منطق الطير، والصرح وجد في قصة بلقيس مع سليمان، وقبيلة بني الشيصبان من قبائل الجن الوهمية التي وردت في شعر العرب، وسطيح الكاهن ورد في أخبار كهان العرب، والأيل المنطوي على أفعى أو يلدها حكاية معروفة وشائعة.

إن التفكير في جمع هذا وغيره لاستقلال إمكاناته السردية لهو فكرة عظيمة، أعني فكرة البحث عن هذا المدهش العجيب، فكرة المنبعث من مخالفة المألوف، ومن تعقد الكون، فكرة أن العالم الذي نعيش فيه أغنى مما تتصوره عقولنا، وأن الواقع الذي نعيشه أعقد من رويتنا.

سيكون ممتعاً لو أن رجاء دفعت مسرى يا رقيب في هذا الاتجاه، لكنها لم تسر فيه فخرجت غير مشحونة بروح الفن العصية على الوصف، غير مشحونة بالسحر الكامن الذي يجعلنا نقرأ الأعمال ونحبها، إن العمل الأدبي لا يكمن في الإبهار بفكرة غير متوقعة، بل يكمن في تقديم فكرة ما وتحويلها إلى فكرة لا تنسى وجديرة بحنين لا يطاق.

في قصة غوغول الصورة (1987) كان تشاركوف رساماً موهوباً يعد بالكثير، لكنه كان مستعجلاً. يقول له أستاذه «حذار، إن لك موهبة، ومن الخطيئة أن تقتلها، ما إن تغريك فكرة، أو يعجبك شيء حتى تنغمس فيه، حين تتناول موضوعاً بارداً بلا إحساس، ودون أن تتعاطف معه، لا يخرج من بين يديك إلا على حقيقته الواقعية المريعة، من غير أن يستنار بنور الفكرة الكامنة في كل شيء» (ص 246، 249).

هذه النصيحة يمكن أن تقال لرجاء إنني أتصور أنها موهوبة ومن الخطيئة أن تقتل موهبتها بهذه الغندرة، إنها قليلة الصبر أو هكذا أتوهم، ما إن تغريها فكرة أو تعجبها حتى تنغمس فيها، إنها تصطاد الفكرة بحرفية عالية، لكنها تتناولها ببرود، ومن غير أن تتعاطف معها.

إن شغفها باللغة المكتوبة بدأب وعناية فائقة قد جعلها تهمل موهبتها لكي تتحول إلى صانعة نثر، وأن تحول مسرى يا رقيب إلى ما يشبه تجميعاً لإشارات شكلية، إن القارئ بعيد جداً عن الرواية، إنه مدعو إلى الإعجاب بمهارة رجاء وتقدير مباهج أسلوبها أو تعقيده، وهنا يصبح سوء التفاهم خطيراً بين القارئ وبين الرواية.

لقد قرأت رجاء من أجل هذه الرواية كل شيء لاسيما ما لم يعد أحد يقرؤه، هذه القراءات الموسوعية هي التي غذت مسرى يا رقيب، لكن كلفها بما هو مخالف للمألوف، وميلها إلى ما لا يستطيع أي إنسان أن يراه أو يتخيله، ووضع هذا كله في سياقات صعبة وبعيدة حول ما تكتبه إلى ما يمكن أن يكون عملاً سرياً.

(6)

يقول أحد الكتاب الكبار وهو يخاطب قارئاً (لا تزعجني وتسألني إن كان قد حدث حقاً، أنا أقدمه بحيث أجعله يحدث (غاليانو: 2002، ص 38). وقارئ مسرى يا رقيب سيسأل إن كان قد حدث حقاً أن انقلبت وجوه رجال القافلة أو التوت ملامحهم (ص 5)، أو أن كان أنف الدليل قد انقلب إلى جرادة (ص 6)، أو إن كان خشب العود قد نام ألف دهر تحت الأرض (14).

أسئلة كثيرة ستسأل عن دابة إلى (ص 47)، ودابة جماد الكف (ص 48) ودابة تولوا (ص 49)، وشيطان قزح (ص 61)، والقنفذ العساعس (ص 65)، وقبائل المطر النازلة ببلاط مسبوك من بيضة الحوت بهموت المعلق بين سبعين أرض وسبعين سماء (ص 81)، لأن مسرى يا رقيب لم تقدم هذا بحيث تجعله يحدث.

سيكون ممتعاً لو أن مسرى يا رقيب قد دفعت هذا كله في اتجاه إثارة نوع من الانطباع يشبه ما نشعر به في الأحلام حيث تبدو لنا الأمكنة والأحداث التي لم نرها قط أمكنة وأحداثاً مألوفة، ما حدث هو أن الأحداث ولم يعد مركز الرواية قادراً على جذبها فعمت الفوضى السرد. إن الأحداث حينما توضع في رواية لا توضع لكي تبتعد، بل لكي تقترب وتتوحد، وهذا ما لم يحدث في مسرى يا رقيب.

لقد حاولت رجاء في مسرى يا رقيب أن تروي للقارئ شيئاً لم يسبق له أن عرفه، أي غرور في الكتابة يثير الإعجاب بطائر السمندل الذي تسكنه النار ولا تحرقه (ص 12)، وبطائر الفقعس الذي يقتل البشر بعذب تلاوته (ص 13)، وبالعاج الأخضر الذي ينبت على فيلة تطرح على شجر في بحر القلزم (ص 23).

غير أن هذا الممتع الذي أتت به رجاء كي تدهش القارئ وتخلب لبه لا ينتمي إليها ولا إلى روايتها، بل هو موجود قبلهما، سأشير هنا إلى القزويني (600-682هـ)، وإلى الدميري (742-808هـ). إن ما وراء ما أوردته رجاء حمى من السرد لا يمكن أن

تكون في النقل الماهر الأمين الذي قامت به، وإذا كانت الرواية فناً، فإن من حقها فيما أتصور أن تكون أكثر من مجرد النقل من الكتب.

لا توجد الرواية في سلسلة من الأمكنة والأحداث المتفاوتة فيما تثيره: كمدينة البحر التي يسكنها مائتا ألف جنس من الطيور (ص 11)، وكالطير التوأم حيث الطير الأسود برقع للأبيض الذي هو برقع للأسود (ص 11)، وكالهامة التي انصدعت أطرافها ألف عقرب، وانفلقت حواشيها عن صحراء من الحنظل والشوك (ص 33)، وكالمرأة ظبية التي تخرج قبل الدجال (ص 66)، وكعبور الأميرة تفتح السبل في حروف يا رقيب (ص 56، 68).

توجد الرواية حيث يتخذ العالم حقيقته، على سبيل المثال حقيقة أن في هذه المكتبة التي أتكلم فيها، والتي أعرفها حق المعرفة منذ سنوات أشياء مجهولة، وإذا ما أردت أن أعبث بهذه المكتبة على طريقة مسرى يا رقيب فلن يكون بالبحث في كتبها عن العجيب والغريب والمدهش، بل التفكير في احتمالات شتى. في احتمال غربة الإنسان الذي دخل مكتبة كأنه دخل في فخ، في احتمال الوحشة التي تشعر بها كائنات كتبها العجيبة والغريبة، في احتمال البشر المشبوهين أو المجملين في الكتب، في احتمال تسيطر عليه كتب متشائمة أو متفائلة للوضع البشري، في احتمال من نحن البشر؟ من كل واحد منا؟ إن لم نكن مركبين من كتب قرأناها.

الروائي هو الإنسان الذي يجب أن يروي حكايات لا أن يقدم ألغازاً وأحاجي، إنه ديستويفسكي مثلاً الذي التقى عاملاً لا تتأبط ذراعه امرأة، بل يصحبه صبي صغير، وسرعان ما تخيل مأساة كاملة هي الإمكانية السردية الكامنة في مشهد عامل يتأبط طفلاً بدلاً من امرأة.

لقد تخيل أن الأم ميتة منذ زمن قريب، وأن الأرمل يعمل طوال الأسبوع، بينما يظل الولد متروكاً لتعتني به بعض العجائز، هنا يختلق دويستوفسكي قصة كاملة فهو يتخيل دفن الأم، وموقف الزوج والأخت وكل الأحداث، هذا هو الروائي الأصيل (ألبيرس: 1982 ص 454).

وإذا كان الروائي كذلك فإن الرواية ليست تهويمات ولا حذلقة ولا عمليات شكلية، ولا استعراض معلومات أو قراءات، إنها رواية خفة الكائن التي لا تحتمل، الرواية المكتوبة في ظل فكرة فلسفية هي أن نتصور أن كل شيء سيتكرر ذات يوم كما عشناه في السابق، وأن الحياة التي تختفي نهائياً أشبه بظل ولا وزن.

لقد شغلت هذه الرواية إمكانية سردية لفكرة فلسفية ومع ذلك لا تنطوي على أية أسرار، ولا تخدع، ولا تفاجئ بغير المتوقع، إنها مألوفة كالبيت الذي نعيش فيه، مألوفة كرائحة جلد القارئ أو جلد حبيبته.

لقد اخترت رواية كائن لا تحتمل خفته ليس لخصوصيتها، بل لنموذجيتها في الاشتغال على إمكانيات سردية لفكرة فلسفية لتأكيد ثقل العيش الذي لا سبيل للإنسان في مقاومته، ليس في وضعية الكبت واليأس في بلد المؤلف ميلان كونديرا، بل في الوضعية الإنسانية جمعاء.

إن نموذجية هذا الاشتغال يكمن في فكرة فلسفية اشتغل عليها مؤلف لكي تعبر عن شيء آخر هو أن كل ما نختاره ونمنحه قيمة في الحياة سبب خفته سرعان ما يكشف عن ثقل حقيقي (كالفينو: 1999، ص 21).

قارئ هذه الرواية يعرف كيف ستكون خاتمتها وبالرغم من ذلك فهو يقرأ وكأنه لا يعرف، إن قراءتها تشبه كيف أننا سنموت ومع ذلك كأننا لا نموت، في الروايات العظيمة أنت تعرف من يعيش، ومن يموت، من يجد الحب ومن لا يجده، ومع ذلك فأنت تريد أن تعرف كل ذلك مرة ثانية (أ. روي: 1999، ص 267/266).

(7)

غلاف الرواية الأخير رسمته رجاء، ويمثل المخطوطة الأصلية للرواية، ما يثير الانتباه هو أن المخطوطة الأصلية المصورة على الغلاف موقوفة وفق المذهب الحنبلي في الفقه الإسلامي.

وقف سيرة الأميرة وفق المذهب الحنبلي يعني أن تنتقل ملكية سيرتها إلى الموقوف عليه (سيد سابق: 1997 ج 309/3)؛ أي حفظة السير، ولا تنتقل إلى الله كما هو عند الفقه الشافعي المكتوب في الصورة، ترى أي كتابة أصدق؟ الأصل أم الصورة؟

لقد سبق أن قلت أياً كان المذهب الموقوف عليه فإن ملكية السيرة قد انتقلت إلى القارئ، لكن أمام هذا التناقض في مسرى يا رقيب سأستحضر نص نيتشه العظيم في علاقة المرأة بالحقيقة: يقول «ما علاقة المرأة بالحقيقة؟ منذ الأصل. لا شيء أكثر غرابة وتضاداً وعداءً للمرأة من الحقيقة؛ لأن فنها العظيم يتمثل في الكذب، وقضيتها السامية تتجلى في التظاهر والجمال (نور الدين أفاية: 1988، ص 49).

سأستحضر أيضاً نص دريدا عن علاقة المرأة بالتناقض والحقيقة، يقول «إن المرأة تمتلك قدرة هائلة على تمديد لعبة الاختفاء والتزيين والكذب، إنها فنان! تنخرط في الكذب معتبرة أنها تقول الحقيقة» (نفسه).

لقد ختم أحد النقاد قراءته مسرى يا رقيب قائلاً: «ربما نسارع في إشارات عاجلة إلى وصف هذا النص بأنه ممل، ربما كانت هذه ميزة القارئ المجاني، وهو القارئ الذي لا يكلف نفسه عناء البحث والتتبع لنتوءات النص ومرجعياته، ومن ثم تصبح القراءة عجزاً عن مجاراة النص، بينما تصبح مقاربته أمراً مستحيلاً» (العدواني: 2002، ص 102).

لا أتصور أن هناك قارئاً مجانياً، إنما أتصور كاتباً لا يجيد اللعب مع قارئه، سأذكر مرة أخرى بارتباط تأويل النص بآلية تكوينه، وبصورة القارئ الرابح لا الخاسر (إيكو: 1996ص 67)، وهو ما لم ينجح فيه مسرى يا رقيب.

المداخـــلات

• الأستاذة سهام القحطاني:

أولا أشكر الأستاذ علي، ويبدو أنه وقع فيما يسمى بالمأزق الإدراكي لهذه الرواية. وحقيقة أقول إن هذه هي الرواية التي استمتعت بها حقيقة منذ بدأت حضور جلسات جماعة حوار. وأنا أعتقد أنه عندما نقرأ رواية لابد أن نجد مفتتحاً لها. فرواية الأستاذة رجاء هي أسطورة أو قائمة على التناص الأسطوري، إذًا لماذا لا أقرأ هذه الرواية وفق هذا المفتتح.

أولا نلاحظ أن التناص أول تقنية فنية تعتمد على أسطورة من أساطير عدة مثل أسطورة الإلهة نالا، عشتار، إيزيس، أسطورة البورخ للآداب اليهودية، أسطورة آندو، وأسطورة بابو التي كانت رمز الفسق. والأسطورة خاصة الأساطير التي تعتمد على النسوية أسطورة تتمركز حول الأنثى، لذلك لابد أن نبدأ بسؤال: هل الرواية تميزت أو حققت خصائص الأسطورة؟ أنا أرى أنها حققتها، فأولاً نجد أن العالم في جواهر منقسم إلى ثلاثة عوالم هي: العالم العلوي، العالم السفلي، والعالم التماثلي. فالعالم العلوي كان فيما يتعلق بجواهر، والعالم السفلي كان فيما يتعلق بالشر، والعالم التماثلي هو العالم العادي.

أيضاً نلاحظ في التقنيات السردية أن السرد في الرواية اعتمد على ما يسمى بالتسلسل العنقودي، ورغم تراكم الأحداث إلا أنها في نهاية الأمر تتمثل حول مركز

معين، هذا المركز المعين أو التسلسل العنقودي كان نتيجة استخدام طريقة السرد التراكمي.

نقطة أخرى هي اللغة. فكثير من القراء وجدوا صعوبة في اللغة. إن صعوبة اللغة فيما أظن في أن الأساطير هي لغة حكواتية، واللغة الحكواتية تعتمد على إثارة الأذن، فاللغة تحتوي على إيقاع معين نتيجة الجناس والتوازن والاشتقاق وما شابه ذلك. لذا وجد القارئ تلك الصعوبة في اللغة لأنها قائمة هنا على لغة إلقائية تتناسب مع اللغة الحياتية.

كما اعتمدت الكاتبة على الصور المتراكبة، حتى عندما عبرت عن الوشم الموجود على جسد جواهر ذكرت بقولها: «و(الأصدق) فوق أنفها مربع، والمربع فيه ثلاثة نجوم، وفي قلب النجمة نقطة شمس ....». وهكذا نرى أن الرواية تعتمد على الصور المتراكبة، والصور المتراكبة عادة هي نتيجة تضاخم أو تزاحم الصور والفكرة في ذهن المبدع ذاته، وشكراً.

* الأستاذة نورة المري:

أولاً أعجبني ما قاله الأستاذ علي الشدوي في أن الكاتبة لم تنجح في إنتاج عمل عجائبي، إنما رصت مجموعة من الأسرار من أجل الإثارة، لأن هذا ما شعرت به حقاً منذ بداية الرواية. ولم يعجبني في ورقة الأستاذ علي الشدوي أنه يقترب في بعض تأويلاته من عمل رجاء عالم، يعني مثلاً مضاعفات الأرقام تأويلات غير مقبولة، إنما تحمل النص خيالات وهمية فوق وهمية القراءة والإبداع عند الكاتبة والناقد.

الرواية عبارة عن خيالات في ذهن الفنانة التشكيلية شادية في لوحاتها أوجزتها لأختها رجاء عالم، لتتضافر مع الخيالات المتناسبة من ذاكرتها، ثم قامت بعملية الرسم لدرجة أنك إذا بدلت بين اللوحات والصفحات فلن يتغير شيء، وأعتقد أن الصعوبة هي في عدم الترابط والتناسب الذي يفصل بين التأليف الإبداعي

والأحلام والأساطير والمعرفة، وعدم التناسب هو الذي أخل بأفق الانتظار عند المتلقي، فخيب بالتالي أماله.

الغموض في الحقيقة ليس إلا من عدم ترابط أفكار المبدعة التي انبنت على اللوحات التشكيلية والخيالات واستعراض المعرفة، وأعتقد أن الكاتبة تنبهت إلى بعض الخلل الذي وقعت فيه من خلال روايتها الأخيرة (خاتم).

* الأستاذ حسين بافقيه:

لا شك أن أهم ما في ورقة علي الشدوي من خلال متابعتي لسياق الندوة عبر الصحافة أنها أدخلت رواية رجاء عالم ضمن الروايات السابقة من خلال النقد التقويضي، والجميل في الورقة هو جرأة علي الشدوي في كسر صنمية بعض النصوص. فنحن نعيش جبناً ثقافياً وأدبياً، ولا نستطيع أن نجاهر بشجاعتنا في كثير من المواقف حينما نتصدى لبعض النصوص الإبداعية أو الأعمال الفكرية أو الأعمال النقدية، وكأن هناك حصانة ضد الاقتراب من هذه الأعمال. وهذه المسألة توقعنا في مشكلات كبيرة نعاني منها حينما نؤرخ للحركة الثقافية أو الحركة الفكرية بالذات حينما تتساقط الأصنام وتتكشف الأقنعة ويتضح الهباء الذي نعيش فيه في حياتنا الثقافية وخاصة في المملكة. وهذا الرأي فقط من باب التأطير العام. وأنا عشت شخصيا بالنسبة لرجاء عالم تجربة حول مجموعتها (نهر الحيوان) وبالذات عن قصتها (الأصدة)، وكان الهاجس الأساسي بالنسبة لي هو أن أتحدى جهلي وعجزي عن معرفة الرموز أو التمثلات الأسطورية أو الحكائية أو العجائبية. فقد كنت أتصور في تلك المرحلة – ولازلت عند رأيي – أن رجاء عالم لا تشتغل على نصوص مجازية، وإنما هي تتحدث كما ذكر الأستاذ علي عن مجموعة من المعارف. كنت أعيش في تلك الفترة وأتصور أن أي قارئ يعيش مع رجاء عالم يعيش نص الدهشة مع احترامي لتجربة رجاء عالم. وحينما كتبت عن نصها كنت أكتب كتابة محب للرواية وهذه هي الكتابة النقدية حتى لو مارسنا نقداً أو قراءة ناقمة كما هي قراءة علي.

أنا أعتقد أن هناك مساحة من الحب بين الناقد والنص المنقود، لكن لا أخفيكم من خلال تصوري أن رجاء عالم لم أعش معها إلا نصا واحدا، وهي تكرر نفسها في مجمل أعمالها، لأنها لم تستطع أن تخرج من هذا النسق، لكنها في المقابل تبهرك وتهزك بمعرفتها وثقافتها التي عاب عليها علي الشدوي حينما حاولت رجاء أن تستعرض بعض معلوماتها. وأنا لا أعد ذلك عيبا، لأن علي اليوم كان يستعرض عضلاته علينا.. كما قال: «نيتشا، بورخيس، تولستوي».. وأنا أعتقد أن هذه مجموعة من أدواتنا وشواهدنا ومعرفتنا نحب أن ندل بها حتى نضع حواجز بيننا وبين الآخرين، لكن بلا شك أشد على يد علي لشجاعته ولعدم جبنه.. وشكراً جزيلاً.

* الأستاذة حليمة مظفر:

أتصور أن رجاء عالم أتعبتني في بداية الرواية، لكنها كانت ممتعة في النهاية. وأمر آخر هو الغموض الذي غرقت فيه الروائية رجاء عالم، وهذا الغموض أتصور أنه نابع من عدم اليقين فيما لديها لتقدمه للقارئ. كما أنها وظفت خيالها الذاتي، ولكنها لم تستطع أن تجعل الرواية رسائل متواصلة مع القارئ. وهذا العجز يظهر عدم اليقين فيما ستقدمه.

أتصور أن الفوضى في التراكيب التي أتت بها نابعة أيضا لتأكيد عدم وجود الإيمان بهذه الحياة بكل ما فيها من فوضى أرادت أن توصلها لنا في الأسطورة، وكون رجاء لم تستطع أن توصل هذه الفوضى إلى مرحلة اليقين مع ذاتها جعلها تفشل في أن توصلها أيضا إلى القارئ، فتقطعت كل الوسائل معها في ذلك الخيال، لأنه لابد للقارئ أن يستحضر الخيال كي يأتي بتلك التراكيب اللغوية. وقد استطاعت رجاء عالم أن تأتي بكل ما يمكن أن يكون لديها من علوم التاريخ والناحية الدينية والعرافين، وكأنها حياة مليئة بالمشعوذين حتى أن نهاية الرواية تأكيد على الحياة التي يملأها العرافون، وكأنها لا تؤمن بكل ما يوجد في هذه الحياة إلا ما تحاول هي أن تتخيله من حيث الأسطورة التي لا يوجد بها إيمان كامل بكل ما في هذه الدنيا. فهي أرادت أن توصل هذه الرسالة، لكنها عجزت في إيصالها. وشكراً لكم.

* **الأستاذ حسين المكتبي:**

أولا أحيي علي الشدوي من أجل تحليله للعمل. أما من حيث الرواية (مسرى يا رقيب) فالكاتبة تصل فيها ما انقطع من السرد العربي القديم، إذا صح التعبير، مثل رواية (حي بن يقظان) و(ألف ليلة وليلة) وغيرها التي أشار إليها علي، لهذا السياق يمكن القول إن رجاء عالم لم تتكئ على تراكمات السرد الغربي، بل العربي والعربي الصرف.

نقطة أخرى، ففيما كانت النصوص السردية السابقة التي قرأناها في ملتقانا هذا، جماعة حوار، تلجأ إلى الإيحاء المباشر من ناحية قتل الرجل أو وضعه على الهامش لتثبت قدرة المرأة في المجالات كافة، فإن رجاء عالم ترفع المرأة إلى مصاف المصطفيات إذا صح القول. ولذلك تدفع المرأة إلى واجهة المشهد الحضاري التراثي الثقافي.

لا شك أن لغة السرد عند رجاء عالم تفيض بالأسطوري، غير أنه يمكن القول إن الرواية – إذا جاز لنا أن نقول إن هذا نص روائي – تعيد سرد الإسراء والمعراج من وجهة نظر مختلفة محملة بدلالات يصعب حصرها في كلمة سريعة، وهي (رحلة البحث عن الذات)، فـ(عبقر) هو مكان التقاء السماء بالأرض، والإيحاء بمعنى الإنسانية. وهذا الالتقاء ينتج عنه إبلاغ رسالة ما، فهو نص يتشكل بلغة إنسانية تنطلق من الروح إلى الخارج العام، فهل أرادت رجاء عالم إذن من هذه الرواية أن توصل ما انقطع بين (الفوق) و(التحت) أو بين (العلوي) و(السفلي)، وهل (عبقر) هو الرحم الذي يبدأ منه كل شيء، ولا يعود إليه. وشكراً لكم.

* **الأستاذة سعاد عثمان:**

في الحقيقة لست ناقدة، ولكن مشاركتي اليوم تعبر عن الغوص في بحور الصعب من العبارات في السرد والتواصل والثقة من قِبل الكاتبة التي عبرنا معها

بحور الكلمات وعبق المعاني وأطياف التخيلات التي كانت في بعض الأحيان محببة وفي بعض الأحيان مرعبة، مما جعلني أتمنى أن أزيد من الغوص فيها لأتمكن من معرفة مقرها النهائي. وكثيراً ما تُهت بين الحقيقة والخيال، وضِعتُ بين عبارات الزمن، مما جعلني أعود بذاكرتي لأيام الطفولة وقصص (سيف بن ذي يزن) و(السندباد) وقصص (ألف ليلة وليلة).

الأستاذة رجاء عالم التي كتبت أو أعادت علينا عرض ذلك الدرج وهو (نصن جواهر بنت العابد النارية)، والذي كان بمثابة وثيقة تاريخية للأميرة جواهر، أستطيع أن أقول عنها بأنها عالمة بعلوم التاريخ والفلك والنجوم والمخطوطات التاريخية والروحيات والكرامات وأيضا عن الطاقة والألوان المعروفة في يومنا هذا بعلم الـ(ENB)، وحتى أسرار الأحجار الكريمة، وإلا لما تحملت مسؤولية إعادة نشر تلك الوثيقة ذات الأسرار الغريبة والخوارق العجيبة والكرامات، برغم أمانتها الكاملة بعدم انتسابها إليها بل نسبتها للكاتب التركي الأناضولي.

الرواية مليئة برؤى مثارة وقراءة للأثر لم أعهدها من قبل ولم تصادفني في كتاب من قبل، ويتجسد فيها السحر والطلاسم وهيمنة الجن، وفيها من حد بعيد من الغرابة. وأعتقد أننا لكي نفهم هذا الكتاب علينا أن نتعلم أولا أسرار الكون وأسرار الحروف، لنعرف ماذا جلب للأميرة اسم (الرقيب) وحرف قاف.

منذ ثلاث سنوات درست برمجة لغوية عصبية، ومن خلال ذلك أستطيع أن أقول بأني تفاعلت بعض الشيء مع الألوان الكونية، وقد كتبت الكاتبة عن الألوان الكونية وما تجسده من انفجارات وذكر للنجوم والكواكب السيارة، وحوض الألوان السائلة، مع العلم بأن الألوان لها تأثير على حالتنا النفسية والصحية وطريقة تفكيرنا، بل إن كل لون يفضله الإنسان يكون له تأثير على إحساسه.

*** الأستاذ محمود عبيدالله:**

بداية قرأت الرواية ثلاث مرات، وأزعم أن لي تجربة في مجاهل الشعر

الجاهلي ودلالاته العميقة، ولكنني وجدت نفسي أعزل أمام هذه الرواية، فلغتها متغطرسة، ولا أدري إن كان ثمة دلالة على أن اسم الكاتبة (رجاء) من (رجا - يرجو) يوحي بالرجاء أن نفهم سردها أو كلامها. لذلك أعتقد أنها كانت حاذقة في صياغة اللغة، فلغتها اشتغلت عليها جيداً، وذكرتني هذه اللغة بلغة سليم بركات في (سيرة الصبا) وبعض أعماله الأخرى، لكن شتان بين لغة السرد وهذه اللغة الاستعراضية.

سيرة الأميرة .. أي أهمية فيها وهي بطبيعتها بعيدة عن الناس مثل اللغة تماما؟ وأحب أن أطرح تساؤلا: هل لأنه لا أحد يتواصل مع المرأة، اختطت رجاء عالم خطها غير منتظرة من يحتفل أو يتفاعل مع النص؟ فزميلات رجاء عالم السابقات حاولن تسهيل المهمة وأغرقن في البساطة ومع ذلك لم يسمعهن أحد. وهل تكمن العظمة فيمن يسمع المرأة سواء كانت واضحة أو مليئة بالأسرار مثل نص رجاء عالم؟

أما من ناحية الجنس الأدبي، فلا شيء يوحي بأنها رواية سوى كلمة (سيرة) على الغلاف، والسيرة نابعة من الذات، والذات من حقها أن تشت بعيدا في شعاب غامضة. فالمرأة مليئة بالأسرار وغامضة. وفي الوقت نفسه متجلية، ولا دهشة في امرأة واضحة جداً، لكننا عندما نعجز عن تذوق النص نتهمه بالغموض والطلاسم، وعلى الناقد الأخ علي الشدوي أن يعترف بأنه لم يفهم جميع مرامي اللغة. وعلي الشدوي خيب آمالي على الأقل بهذه القراءة التي جنبت جماليات النص واهتمت بأنه لم يتخصص في الغريب والعجيب والدهشة. واللغة متمنعة على الفهم، ولكنها ليست عصية عليه، وأشارك الأخ حسين بافقيه عندما وصف قراءة الشدوي بأنها قراءة ناقمة. فالنص الأدبي لا يقدم وصفة علاجية كما ينتظر القارئ في الحياة، لكن علينا أن نصدق النص ونبحث عن جمالياته بشيء من العمق.

رأس المرأة على لوحة الغلاف رأس خيالي في اللوحة الأولى حيث حولت جدائل الشعر إلى قرون، وفي صفحة الغلاف نجد الحيوانات تخرج أيضا من رحم المرأة، ألا يحمل ذلك دلالة ما على الأقل لدى ناقد متخصص في الغريب والمدهش والعجيب وشكراً لكم ؟

*** الأستاذة لطيفة قاري:**

أعرف أن الحضور من الأدباء والنقاد، لكني أتحدث باسم القارئ العادي الذي ندعي أننا لا نتوجه إليه في كتاباتنا في الوقت الذي نؤكد رغبتنا في طباعة أعمالنا وتؤكد هذه الرغبة حاجتنا الملحة للتواصل. كيف يعرف القارئ الذي يسعى لقراءة عمل ما لكاتب يحتفي به إن كان ما يقرؤه قصة فعلاً أو رواية أو شعراً بدلاً من أن نرجع عدم قدرته على متابعة عمل ما لجهله وضيق أفقه؟ ما هو الخط الفاصل بين ما هو أدب وبين ما ليس أدب؟ وكيف يحكم الناقد؟ لماذا نتيه أحياناً بالنص؟ فيما يحكم عليه آخر بالإعدام؟ أريد إجابة على ذلك.

*** الأستاذ عبده خال:**

دائماً هي رجاء مثيرة لهذا الأمر ما بين الإعجاب بها وما بين الصد عما تكتب. تجربتي مع قراءة رجاء كانت مبكرة جداً عندما قرأت رواية (4صفر)، وكلما قرأت عشرين صفحة أعدت القراءة ظناً بأنني لا أفهم. تلك القراءات كانت هي العلاقة الأولى، فأنت عندما تقرأ رجاء عليك أن تكون مستعداً بكثير من التنبه والاستيقاظ لهذه القراءة، لكني كلما دخلت لقراءتها مستيقظاً أعيتني فأهرب منها إلى من يشرحها وهذه مشكلة كبيرة.

هل يجوز لي أن أمثل مشهد رجاء بامرأة تسير متغندرة، وثم تثبيت هذه الغندرة بذهنية من شاهدها عبر تصويرها كتصوير فلمي أو من خلال فيلم وتعميم هذه الغندرة على الجميع؟ فإذاً يأتي شخص آخر ويقول إن هذه الغندرة هي مسموعة، لكن كيف يمكن لك كمشاهد أن تسقط هذه الغندرة بغندرة مساوية كما فعل صديقنا علي الشدوي؟ أيضا كما قال صديقنا حسين بافقيه بأن ما قاله علي الشدوي هو مجموعة مقولات عديدة يتغندر بها علينا، فهي غندرة مقابل غندرة.

أعيد أيضاً سؤال الأستاذة لطيفة قاري: كيف تصدق كاتباً بأنه يمثل النموذج

للكتابة بينما الغالبية العظمى يكونون عاجزين عن التواصل مع هذا العمل أو هذه القراءة؟ ومعرفتي أيضا بمواقف الأستاذة رجاء بأنها لو كانت متواجدة هنا لأعادت نفس المقطع الذي استشهد به الأستاذ علي: «لا تزعجني وتسألني إن كان حدث حقاً، أنا أقدمه بحيث أجعله يحدث». ربما هذه المقولة التي استشهد بها الأستاذ علي الشدوي ستردده رجاء عالم مرة أخرى على مسامعه.

كيف يمكن لعلاقة النص أن توجد وأن لا توجد. يبدو أن رجاء عالم، أو هي حقيقة مطلقة، عندما تريد مني أن أغير منشئي أو سلوكي أو طبيعتي كما تشتهي، فلن أستجيب لهذا الطلب فتصبح هذه خصوصيتي أو شكلي. فرجاء منذ رواية (4 صفر) إلى الآن وهي تمارس هذه اللعبة، ورغم الكثير من الانتقادات التي وجهت لهذه الكتابة إلا أنها مازالت مصرة على السير بهذه الصيغة والكيفية. وربما يعطينا هذا الإصرار مدخلاً آخر لقراءة رجاء من جهة أخرى. فهي دائماً تلعب على الغريب والمدهش، تسعى للتنقيب عن معلومات في بطون الكتب، ولكنها غائبة عنا. هذا يقودنا إلى عدم تهيؤنا كاستقبال لهذه النصوص لافتقارنا إلى الجانب الأسطوري والجانب العجائبي، وغياب كثير من المعلومات التي يمكن أن تكون متواجدة في بطون الكتب، لكنها ليست متواجدة لدينا كمعلومة. هذه مجرد تأويلات. وأعيد سؤال الأستاذة لطيفة قاري بسؤال آخر: هل العيب في القارئ أم العيب في الكاتب نفسه.. وشكراً لكم.

*** الأستاذة سارة الأزوري:**

بالنسبة للروائية، أرى أنها لم تأت بجديد، لأنها سارت على نمط ألف ليلة وليلة. فقد أتت بما هو عجيب وغريب، بدليل وقوف الذهن عند هذه الرواية وعوالمها الخفية. أما ما ذكره الأخ علي الشدوي من أن عوالمها معزولة عن عالمنا في المكان والزمان، فهي أرادت بعدم تحديد الزمان والمكان الخروج من المألوف إلى ما هو غير مألوف. وهذا هو العجيب في تصوري. تمتلك الكاتبة ثقافة متنوعة أرادت أن تقيدها

فقامت بجمعها ونسجها مع بعضها في شكل كتابات تبدو لأول وهلة وكأنها تخاريف ترمز من خلالها إلى أمور تخشى البوح بها صراحة لأنها في رحلة لقتل الشهر.

سخرت الطيور لترمز بها إلى الانطلاق. أما الجبال فقد استحضرتها في موقف التمرد لأنه يحتاج إلى قوة بحجم الجبال تزلزل كل شيء. الوحش تمرد شرس. البحر نوع من التردد بين الإقدام والإحجام. الصحراء فيها هلاك. إذن أرى أن هناك وجه شبه بينها وبين بورخيس. فقد أرادت أن تبين أن السلطة والقيادة ليست قاصرة على الرجل، وإنما هي ترمي بذلك إلى ظهور قيادة أنثوية للمجتمع الذي يقدس الذكورة.

أعجبني في روايتها أنها جعلت من الأشياء الملموسة أشياء محسوسة، مثل مياه الكتاب.. أرواح المقاتلين الكامنة في أجساد الحرف 28 حرفاً. إذن الفكرة بصفة عامة هي الصراع بين الخير والشر. أما بالنسبة للتقسيمات (باب وفصل)، فالفصل يرمز إلى أمور يتحتم فيها الحسم. أما الباب فهو القرار الذي آثرت المضي والانطلاق فيه.. وشكراً.

* الدكتور عالي القرشي:

حقيقة نص رجاء ليس غريبا أن نختلف عليه. فصديقنا القارئ علي الشدوي يبدأ قراءته بالإشادة باستثمار إمكانيات الكائنات والأشياء والبحث فيما تعطيه لنا النظرة التي تخرج بالأشياء عن رتابتها. وهذا في بدء القراءة، ثم ما انتهى إليه في آخر القراءة، وإن كنت أشير إلى شيء آخر فإنني أود أن أركز على المقولة الأخيرة التي ختم بها قراءته، والتي أشاد بها الأستاذ عبده. فيبدو لي أن هذه المقولة تنطبق على أي عمل روائي. من يسأل عن أي عمل روائي هل هو حدث فعلاً؟ فقلعة السوادي في رواية (الموت يمر من هنا) لعبده خال أظن لا وجود لها إلا أن مخيلة الكاتب هي التي صنعت هذه القلعة، فليس ذلك أمراً قاصراً على رجاء.

الأستاذ علي الشدوي بدأ مقولته بأن الأعمال الفنية المدهشة لا يتحكم فيها الغرض، وانتهى كأنه في آخر قراءته يبحث عن هذا الغرض الذي لم نجده. أقول إن أعمال رجاء عالم كسرت صنمية التلقي البارد أو التلقي المجاني للأعمال الروائية. إننا نتلقى هذه الأعمال من أجل أن تخلق لنا حكاية أخرى في نفوسنا أو حكاية مشابهة أو حكاية نموذجية. ونظل نستريح إلى متابعتها، لكن رجاء تعمل عملاً آخر. إنها تفتق إمكانات الأشياء، مثلما أشار الأخ علي، وتمزج ما بين الأشياء والكائنات في خلق عوالم، حيث تستعلي هذه العوالم على ثبات اللحظة وعلى الامتداد في رؤية معينة سابقة. فنحن نتصور أن أي شخصية تبدأ منذ ولادتها وتعيش ردحاً من الزمن ثم تموت. أما هنا فنجد متابعة لهذه الشخصية قبل أن توجد أو تتكون، كما نجد كلاماً عنها فيه من الغرابة والعجائبية، لكن هذا هو البناء الذي بنته الكاتبة وأرادت أن تبلغنا إياه.

قرأت الرواية حقيقة قراءة عابرة ولم أتعمق فيها، ولكني أزعم أني قرأت رواية (سيدي وحدانة)، ورواية (حُبى) رواية (خاتم). في (خاتم) و(سيدي وحدانة) مزج واضح لعالم الواقعي بهذا العالم الأسطوري الذي تقيمه من نسيج العالم الواقعي، حيث تحاول رجاء أن تقيم خطاباً ينأى بنا عن قراءة الواقع أو إحالته في رتابته في حال نظرة جامدة منا له. ولذلك نجد في (خاتم) أنها تخرج من الطواف وتخرج من المكان المقدس إلى مكان آخر فيه الغناء وفيه التحليق إلى آفاق أخرى، وتمزج ما بين هذين العالمين وتقيم رابطاً ما بين هذين العالمين، وكأنها تحيلنا إلى قراءة الشخصية، أو كيف تقرأ هذا الطواف في حركة روحية تستوعب أبعاداً أخرى ومختلفة لما نمارسه في حياتنا الرتيبة.

لا أدري عن طريقة نمو الشخصيات في (مسرى يا رقيب)، وإن كنت ألمح أن هناك تركيزاً على نمو الشخصية (جواهر)، لكن من خلال متابعة نص (حُبى) رأينا كيف تطورت الشخصية من البدء بـ (سارح) إلى الانتهاء بـ (عارف) في آخر المطاف. وهذا تطور بنائي يشيع في رواية (حُبى) بكل ما فيه عالم عجائبي أو

أسطوري آخر ليس له علاقة بعالم واقعي. كذلك مثل (خاتم) و(سيدي وحدانة)، فرواية (حُبى) تكاد تكون مثل رواية (مسرى يا رقيب) ليس فيها إحالة على أشياء واقعية أو أحداث واقعية. وهذه ملاحظاتي على رجاء عالم وعلى ما قدمه الأخ علي، وإن كان لم يرمني بسهامه مثلما رمى صديقنا معجب، إذ لم يذكر لي إلا نصاً واحداً، وكان بودي أنه عندما أشار إلى الأخ معجب أيضاً يشير إلى اسمه، فأشكركم وأشكر الأخ علي.

*** الأستاذ أحمد الشدوي:**

لم يعد النقد المنهجي يكتفي بتحليلات البنية النصية وحدها وبذاتها، بل يدخل في عمقها كاشفاً علاقاتها الواقعية المتجذرة. فمن هنا ستكون هذه المداخلة. أصبح معروفاً في التأويل ما يعرف بالحلقة الهيريوفيقية، بمعنى أننا لكي نفهم أجزاء أي وحدة لغوية لا بد أن نتعامل مع هذه الأجزاء وعندنا حس مسبق بالمعنى الكلي، لكننا لا نستطيع معرفة المعنى الكلي إلا من خلال معرفة معاني مكونات أجزائه. وبالتالي فنحن في دائرة أو في حلقة، ويمكننا تجاوز ذلك من خلال التبادل المستمر أي إحساسنا المتنامي بالمعنى الكلي، وفهمنا لاسترجاع مكوناته الجزئية، ولهذا يجب أن نفهم مادة التأويل حسب منطقها الذاتي وليس ما نفرضه عليها. ولكي نؤول نصاً كالذي بين أيدينا فإنني أعترف بأنني قد قرأته في المرة الثانية بما يسمى بالقراءة الواعية لعكس الاتجاه. وبالتالي ربط النتائج بالأسباب، أي عكس إيصال الأسباب بالنتائج. وأعترف أيضا أنني وضعت عليه نموذجاً مسبقاً كما قال الأستاذ علي. وهذا من أهم عيوب القراءة النقدية التي حاولت تلافيها بالنقطة الأولى وهي القراءة الواعية ثم أجريت تعديلات في النموذج مما تلبسه النص. ولذلك فإنني اعتقدت أن هذا النص هو من النصوص التي تهتم بنموذج التشبه واللاتقريرية، وتدعو إلى خلق أساطير جديدة لرفعها نماذج متعالية، فإذا سادت نماذج التخطيب والطبقية الهرمية والمادة الفنية والعمل المكتمل المنتهي والمركزية والتمركز والمجاز، فإن النص يهتم بمناهضة الشكل المنتهي واللعب والصدفة والفوضى التخريبية والصيرورة والكناية

والسطحية ومعاداة السرد والشفرة الشخصية، ولهذا أيضاً قمت بقراءة النص على أنه فاعلية حيوية للإنتاج. كما أن النص في صراع ومواجهة مع حدود العرف والمقرونية. كما أنه نص يمارس إرجاع المدلولات إرجاعاً أدبياً يهتم باللعب الحر. كما أنه بلغات ثقافية متباينة مجهولة الأصل ولا تدل على نقطة أصل معينة. من أجل هذا رأيت في النص نموذج الخلود الذي منحه النص لأسطورة الكلمة والحرف والنقطة في عاهات بدائية متعددة. وقد اعتمد النص على الإيغال في البساطة مما زاد في حدة الاستدلال بالمستحيل والغريب، عندما تداخل معه أو جاوره، وقد حاول النص كنموذج خلق بعض الإشكالات ضمن المسلمات لربما يتسنى له خلخلة الثقة بما لم يكن يقبل الشك. كما اعتمد نص (مسرى يا رقيب) على الاستعارة، لكن النص جعل الاستعارة أصلاً، وجعل الأصل يبدو استعارة، غير أن العرب منذ القدم وضعوا شروطاً للاستعارة. فالجرجاني مثلاً وضع ثلاثة شروط هي المقارنة والمناسبة وامتزاج اللفظ بالمعنى. وإذا قلنا إن هذا النص فلت من هذه الشروط، ولكنه لم يستطع الخروج من تعريف أحمد بن يحيى للاستعارة عندما عرفها بقوله: «الاستعارة هي أن يستعار للشيء اسم غيره أو معنى سواه». وأعتقد وهذا رأيي أن النص أوصل الدلالة الذاتية للفظة أو الكلمة إلى الحافة، لكنه لم يستطع تجاوزها. ولذا بقي في دائرة أن لكل دال في اللفظ مدلولاً، بينما الأدب الحقيقي يخرق هذا القانون، فيجعل للدال إمكانية تعدد مدلولات.

ومن العنوان (مسرى يا رقيب) يحاول النص الإيهام بأنه ذاهب إلى نزعة في الغرابة أو أن على القارئ أن يفهم من الشعر ما يقال – كما يقول أبو تمام – غير أن القراءة العكسية تفضح الإشكالية لدى النص وليس المتلقي، الذي يحاوله النص هو الإيهام بأن المتلقي يعاني انحصاراً في أفقه المعرفي وضيقاً في معينه الثقافي. صحيح أن الحمول المعرفية والثقافية هي المرجعية التي تحدد مستوى التلقي وتسرد تشكيل ملامحه وتقاسيمه، غير أن النص أقل من أن يراهن على حمولته في ذاته، وذلك للأسباب الآتية:

أولاً: حاول النص فيما أعتقد الاعتماد على كتاب دوتشاردز (فلسفة البلاغة)

حينما يقول إن الاستعارة لها خصوصية داخل الاستعمال اللغوي، فهي انحراف عن الوظائف المعتادة في اللغة، غير أن النص في مدينة الكلام أو مراء الحرف أو مضاة الكلمة أفقد الاستعارة خصوصيتها، حتى إن النص لم يعد يعرف كيف يدير ذاته، وأصبح منهكا طيلة مسيرته من جواهر الحروف السبعة إلى وادي عبقر.

ثانياً: إن النص كان يرسم لوحة، وخلال الرسم اتضحت العيوب الكبيرة للسرد، فاستخدمت تقنية اللوحة الأخرى داخل اللوحة الأولى، وهي تقنية معروفة لدى الفنانين (لوحتان في لوحة)، لكن النص هنا استخدم عيوب الرسم الأساسية كخيوط تدل على الرسم الظل أو الداخلي، والناظر المتفحص وهو هنا القارئ عندما يستخدم المظهر للوحة الخفية تتبين عيوبها هي الأخرى.

ثالثاً: إذا تجاوزنا بناء السرد فإننا نصل إلى تشيح الحمولة المعرفية والثقافية للنص، حيث استخدم في تقنية اللوحة الخفية 65 نصاً دينياً أو دلالة دينية، وهذا بعد استبعاد المكرر. كما استخدم النص في اللوحة الخفية 32 دلالة للفيزياء الكونية مع استبعاد المكرر ليخفي عيوب السحر والطلاسم للكلمة في السرد. وحاول السرد فيما أعتقد بفجاجة واضحة المداخلة بين الدلالات الدينية الإسلامية ودلالات العهد القديم برؤى دانيال، ودلالات نظريات فيزياء الكون دونما داع لذلك، فأدخلت رؤى دانيال ورؤية الإسراء والمعراج كخلفية لرؤى الماشطة والخطاط التركي. والنص يحتوي تناقضات واضحة بين هذه الدلالات الدينية والفيزكونية وبناء عليه يقول النص في صفحة 56. «كانت مضطرة – والوصف هنا لجواهر التي بدأت الكلام سنة 1374 شمسية أي 1996 ميلادية وقت كتابة النص – كانت مضطرة للجوء لفتح مغارات في الجبال السود تسد عنها حر الشمس لتنفذ من سواد الغار لسواد الليل، تعبر في نجمه وتسافر حتى بزوغ النور فتستتر متريصة بالمطر ملامح عبقر». وقد بات واضحاً في السرد أن مطر ملامح عبقر ألهب الفكرة للنص ليكشف لنا أن ما نقرأه بالحروف السبعة في كتاب لم يكتبه لنا سوى خطاط عثماني لا يعرف العربية ولا يعرف الحروف، بل يجيد رسمها فقط. وفي هذا دلالة واضحة، إلا أن النص

يستقي حمولته المعرفية والثقافية من مناهل علمية في فيزياء الكون قديماً لدرجة أن علماء هذه النظريات تجاوزوها منذ أكثر من عشرين عاماً، ولأن العلم نفسه لا يستمتع بالمطلق، فقد أوقع النص نفسه فيما يمكن تسميته حلمنتيشية علمية قسمته لأن العمل الفني الأصيل لا يستنفد ولا تستنفد دلالاته وتأويلاته، وإذا كان النص يريد أن يساهم في إنتاج ثقافة جديدة فينبغي أولا أن يقوم بتجديد مفاهيمه وتصوراته، وشكراً.

• الأستاذ سحمي الهاجري:

من الواضح أننا كالعادة نركز على ما لا يوجد في الرواية أو تبرير ما نتصور أنه يوجد فيها، ولذلك اتسع الموضوع لثنائيات قد تصل إلى حد التناقض، صنمية النص وصنمية التلقي البارد، سرد الغندرة ونقد الغندرة، وأعتقد أن سند هذا النقص هو أن الجميع يعتقدون أن رجاء عالم تبحث عن قارئ. أعتقد أن رجاء عالم لا تبحث عن قارئ وإنما تبحث عن مشاهد، ولذلك وجدت حيرة الجميع وحيرة الأستاذ عبده خال والأستاذة لطيفة قاري. لذلك أنا أتفق مع الأستاذة سهام القحطاني أن الأستاذ علي الشدوي مع أنه شخص محترف وقع في مأزق إدراكي، ولكني أخالفها في أن هذا المأزق في حكاية التناقض حول الأنثى. المأزق فقط أنها تحاول إبراز براعة الأنثى، ولكن براعتها في ماذا؟ هذا هو السؤال. رجاء وشادية تحتاجان إلى متلق مشاهد، كما قلت أكثر من الحاجة إلى متلق قارئ. في لسان العرب يوجد الحكاية والحياكة طبعا بينهما روابط كثيرة أول ما تتجلى في تطابق الحروف. وقد ورد في لسان العرب أحكيت العقدة أي شبكتها كأحكأتها، يقول عدي ابن زيد:



اجل ان الله قد فضلكم   فوق من أحكأ صلبا بإزار

وحكأ العقدة وأحكأها أي صدها وأحكمها. ويقول الفراء: الحاكية الشادة، يقال أحكت أي شدت. أنا أعتقد أن الأفانين التي تجمعها رجاء عالم وهي تبرز بها

نصوصها هي بمثابة حائكة تأخذ أفانين الغزل وأفانين الوشي لتحاول أن تعمل لوحة، فكأن هذا الأمر بمثابة أخذ هذه الألوان من الوشاء وتوشية هذه السجادة ووضع الرسوم والأشجار والجواهر لئلا تقدم معنى محدداً وإنما تقدم مشهداً جمالياً بالدرجة الأولى. وعادة الكاتبة لا تحتاج إلى مساعِدة وإنما الحائكة تحتاج إلى مساعِدة. وتكون هذه المساعِدة أختها أو جارتها لتناولها الغزل وتساعدها. وهذا ما عملته شادية عالم بالنسبة لرجاء عالم. من ذلك أعتقد أن العملية عملية حياكة أكثر وتحتاج إلى مشاهد أكثر مما تحتاج إلى قارئ ليطلع على تفاصيل هذه الصورة بالألوان وبالأشياء الجميلة. وأعتقد أن هذا قد يكون مدخلاً إلى فهم عالَم رجاء عالِم.

* الأستاذ عبدالرحمن عون:

في الحقيقة أتفق مع الأستاذ سحمي الهاجري، لكنني أرى أنها كانت تحيك بدون صوف، وقد اتسم هذا النص بوضوح الخطاب الأنثوي الأسطوري عن حكايات الجن. وأظن أن الحكاية كلها مروية للجن وليس للإنس. وبالرغم من حسن اختيار اللغة المناسبة للحكايات الشعبية فلعل السرد شكّل النص ليكون في مجمله عبارة عن كلمات وجمل متقاطعة طوّع عنوة ليخدم اللافكرة في النص ليضيع المغزى وليأتي اللعب بالكلمات والتي اتسم مسارها بإخفاء السردية في الحكاية لاهثة خلف الفكرة المختزلة والتي عجز اللعب بالكلمات عن البوح بها مما جعل الرمزية تستهلك اللغة لدى الكاتبة. وأصبح التكرار لبعض الكلمات والمعاني في التهويل والمبالغة الذي ظنت به الكاتبة أنها تحسن صنعاً بقصد اختلاق الأحداث الهلامية، فتقول مثلاً: «حية بألف ألف رأس وألف ألف جسد». وفي موقع آخر تقول: «وعلى ربطة الوديان وقفت على نقش ملك له مائة ألف رأس، لكل رأس مائة ألف وجه، في كل وجه مائة الف فم، في كل فم مائة الف لسان» إلى آخره. ويأتي تكرار كلمة (ألف) حوالي ألف مرة في النص، وتكرار (وادي عبقر) حتى ظنت الكاتبة أنها تتعبقر فيما تكتب، وسر عبقرتها تكرار الكلمة.

كنت أتساءل وأنا أقرأ هذا العمل وبخاصة في بدايته كل هذه المقدمات ميتافيزيقية مندثرة، هل تريد الكاتبة إحياءها، أم هذه فلسفة تريد أن تلبسها ثوب الأدب؟ أو هي عودة لاتخاذ التمثال صنم معبد؟ وكل هذه المبادئ وإن كنت أتحفظ على بعضها بشدة ولكنني أحترمها على أن تكون في نص سردي، ولكن ما استطعت الوصول إليه حقيقة إنها هلوسة تتخذ خطاب النص للجدة العجوز التي استعانت بما تملكه من اطلاع وخبرة في الخيال لتوظيف الجن لتشكيل بطلة النص الأميرة، ولحين أن الكاتبة تقصد بها الذات التي غاصت إلى داخل ذواتنا مشتتة للفكرة والمغزى في النص ليكون بعيدا عن روح التصنيف الذي تخيلته وعن النصوص الأدبية التي عرفتها ولا تقودني للذات كالذي أرادت الكاتبة الوصول إليه في آخر عبارة لها.

* الأستاذ صالح السهيمي:

أولا كل الشكر للقراءة التي أجاد فيها الأستاذ علي الشدوي. وفي الحقيقة أن هذا النص هو تداخل مع الكتاب الذي ذكرته المؤلفة «عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات» للإمام زكريا القزويني. ولو أتينا لنص من هذا الكتاب ووضعناه في الرواية، وهو ربما موجود، لطابق الرواية إلى حد بعيد. وأنا في الحقيقة اطلعت على الكتاب ووجدت أن اللغة متقاربة نوعاً ما، لكن السؤال للأستاذ علي: ألا تلاحظ أن تعدد الصور الخيالية وتلاحق العجيب في الصفحة الواحدة تقريباً أو في أقل الفصول ألم تفقد متعة السرد؟ وشكراً.

* الأستاذ حسين المكتبي:

أولاً دعونا نتفق هل نسميها رواية أم ليست رواية. أنا في الحقيقة أميل لتسمية العمل بالنص، إذ ينهض النص على اعتبارات حدثية، وأميل في ذلك إلى ما قاله العدواني أنه ينهض على اعتبارات حدثية هي الاشتغال على اللغة

واعتباطيتها والتشكيل والانزياح والأسطورة والثقافات المختلطة وتواشيح الصوفية والسلفية والشعرية وعلم الأحرف، وهذا الأسلوب وهذه اللغة نجدها أيضا متصوفة، وكثيراً ما أشاهدها عند الشيخ محيي الدين بن العربي، في ضوء لغة مستقاة من القواميس وكتب اللغة وكتب الغريب. والحق أنه كما قال ابن العلاء عندما سأله أحدهم عن الغريب، قال هذا معروف لدينا وهو غريب عليك، بمعنى أن الذي لم يطلع عليه هو غريب عليه. فهذه لغتنا وأولى بنا أن نطلع عليها، وفي ضوء فهمنا لمفهوم النص الحداثي أصبح غريباً ما قدمته رجاء عالم، والسؤال: كيف يمكننا أن نتعامل مع هذا النص ، كيف يمكن لنا سبر أغوار هذا النص والكشف عن سيميائيته وأبعاده الاجتماعية والإيديولوجية، أنا هنا أرى وأطالب باستخدام المنهج النقدي العلمي، وأخص المناهج النسقية.. التفكيك.. المنهج الأسطوري.. المنهج البنيوي السيميائي، وما بعد التفكيك أو بعد ما نفكك هذا النص وهو نص وقابل للتفكيك إلى مرجعيات ومستويات لغوية ومستويات فقهية وصوفية إلى أخره. ما بعد التفكيك يأتي البناء وهو دور الناقد، الآن في ظل هذا التفكيك، وهذا البناء في ظل محكي باهت وقزم غير واضح الدلالات وهنا تكمن المشكلة والناقد. وهنا أعتقد أنه يكمن عيب للنص وهو غياب الحكاية، صحيح أنها محاولة للوصول إلى عبقر، ولكن ما هي دلالات هذا الوصول، وأسئلة أخرى تدور في هذا الفضاء، أيضاً يبرز الناقد باستخدامه لمنهج نقدي بأدواته وهو السيميائية. وبالتالي هنا تشرع ملكية النص للقارئ، وأعتقد أن محل مشكلة القارئ هي النص وينتهي دور الكاتب بتقديمه النص للقارئ.

أما على مستوى خطاب الأنثى، وهذا هو جل اهتمامنا في هذه الجلسات، الصوت الأنثوي كان واضحاً، سلطة جواهر كانت غير متناهية والطاعة لها عمياء، وهنا جوهر الخطاب.. سلطة الأنثى، حتى على مستوى اللغة برزت الأسماء ذات الدلالة الأنثوية، ولو لاحظتم معي، وكأن رجاء تحب استخدام المؤنث السالم، السالم من كل شيء، ابتهالات، صلوات، صباحات، خيالات... إلى إلخ.

الغريب والعجيب في ظل هذه اللغة الجاهلية لم أعثر على كلمة (الخيتاعور) التي هي تقترب من الأنثى، وامرأة خيتاعور معلوم ماذا تعني! فهي تعني المتبدلة والمتلونة وذات الأشكال. غياب هذه المفردة في ظل هذا النسق دليل على سلطوية الأنثى ونبذ هذه الصفة عنها. إن البحث عن العبقر هو البحث عن الذات الأنثوية بعيدا عن البيولوجي في الإضاءة، وهو أعتقد تفسير لما قدمه الأستاذ علي في غياب الشق السفلي، هي كانت تبحث عن الذات العلوية لديها، ومن هنا أبرر تواجد الهيولات الصوفية التي أحاطت جواهر، وليسمح لي أستاذي الدكتور حسن أن أقدم إجابة على سؤال أستاذنا عبده خال هل السبب في أم في النص، النص لا يحمل مشكلة، المشكلة فينا بأدواتنا المعرفية وأدواتنا النقدية التي نستخدمها بنقد نقدنا المغيب. لذا وهي وجهة نظر، لنطرح مشروعاً نقدياً ندافع عنه بقوة ينهض على تعزيز قراءتنا النقدية الحديثة لكي نتعامل مع مثل هذه النصوص وتفعيل أدواتها بشكل علمي واعٍ في قراءاتنا وأرجو أن نفعل نقد نقدنا ابتداء من هذه الجلسة وشكرا.

* الأستاذة سهام القحطاني:

أعتقد لو أننا طرحنا رواية (أجمل غريق في العالم) لماركيز فلن نقرأها بنفس المستوى وبنفس المحاور، إنما الأمر يختلف، وعلى العموم: هل الخلل في النص أم الخلل في الناقد؟ أنا أرى أن الخلل في طريقة القراءة، يعني من الغريب أن أوحد أدوات الناقد لجميع أنواع الروايات، فأنا عندما قرأت (مسرى يا رقيب) فخلفيتي أو مرجعيتي عند قراءتها تختلف عن الخلفية أو الأدوات التي قرأت بها رواية (اللعنة) أو غيرها من الروايات. لذلك عدم تصنيف أدوات الناقد حسب طبيعة الفن أو الجنس الذي ينتمي له العمل السردي يؤدي في نهاية الأمر إلى نوع من التناقض. أنا أعتقد أننا لم نألف قراءة الأدب الأسطوري، لذلك فإن الآراء هذه الليلة أدهشتني، بداية بالأستاذ علي الشدوي الذي أبدع في الحلقات السابقة وعندما وصل إليه الدور لا أدري ما الذي حصل له، وقد يكون ذلك لأننا لم نألف الأدب الأسطوري أو قراءته، إضافة إلى أن علينا أن نقرأ هذا الأدب من حيث خصائص الأدب الفنتاستيكي.

* **الأستاذ غياث عبدالباقي:**

في قراءة سابقة للأستاذ علي الشدوي لإحدى الروايات وهي (آدم يا سيدي) كان رأيه أن القارئ النموذجي يتفاعل مع النص، وفي قراءة أخرى، كان رأيه لأحد الأخوة وهو الأستاذ عبده خال أنه يجب علينا أن لا نقرأ نصاً ووهمنا أنه النموذج المثالي، فكيف نوفق بين هذه الآراء والقراءة الناقمة للأستاذ علي الشدوي كما وصفوها، ثم أقول للأستاذ علي الشدوي: لماذا لم تفعل كما فعل الآخرون فترقص فرحا بكتابة كل أنثى وتصفق لها مهما كانت الكتابة. هذه الرواية كما أرى لها طعم آخر، وبالتالي هي أفضل من الروايات السابقة التي تم قراءتها في هذا المنتدى الأدبي.

* **الأستاذ علي الشدوي:**

ما أردت أن أقوله من هذه الورقة، وأرجو أن تكون رسالتي قد وصلت، أن زمن (طبطب وليِّس يطلع كويس) انتهى. وهذه حقيقة يجب أن نصارح أنفسنا بها. ففي فترة من الفترات كتب كل من هب ودب، ومن لا يفهم شيئا يكتب شيئاً غامضاً ويُحتفى به. أعتقد أن الفن لا يكتب بهذه الصورة. الفن ليس ألغازاً وأحاجي. وإن شاء الله ستصل وجهة نظري عندما أتناول المداخلات. سأبدأ من الأستاذة سهام القحطاني وسأستحضر حكاية لي أنا وأنا في المستوى الرابع من الجامعة حين طُلب مني أن أكتب بحثاً، ونهاية البحث دعاني الأستاذ وقال: أنت فلان الفلاني، قلت: نعم، فقال: أنت مراهق لغوي، لذلك أعتقد أننا يجب أن نتجاوز هذه المراهقة اللغوية وبالذات من أستاذة مثل سهام القحطاني أحترمها وأنصت جيدا لآرائها.

سأبدأ أولاً من حكاية المأزق الإدراكي. فالقراءة في آخر دراسات نموذج التلقي ومدرسة التلقي عبارة عن مستويات، أول مستوى فيها هو المستوى الإدراكي. ما معنى المستوى الإدراكي؟ يعني ذلك أنك تقرأ الحروف وتترجمها إلى أصوات. أنا

قرأت هذا النص، والدليل أنني ترجمت الأصوات واستشهدت منها. أما المستويات الأخرى للقراءة من حيث هي صيرورة عاطفية، ومن حيث هي صيرورة حجاجية، ومن حيث هي مغزى فهذه المستويات العليا للقراءة. وليس المأزق الإدراكي في أنني أترجم النص إلى رموز. هذا إذا كانت تقصد الأستاذة سهام ذلك، وإن كنت أعتقد أنها لا تقصده. وواضح أن عندها قلق في المفهوم.

- الأستاذة سهام أيضاً عندها قلق في مفهوم الأسطورة، فرجاء عالم لا تكتب أسطورة، يعني من أراد أن يقرأ الأسطورة فعليه أن يقرأ (ميرسي ألياد). فتعريف الأسطورة عند ميرسي ألياد هو ما يحاكي المبدع حدثاً بدعياً. وأنا متابع جيد لأعمال رجاء عالم. وفي رأيي أنها لا تكتب أساطير نهائياً. رجاء عالم مجرد ذاكرة هائلة ترص رصاً. فليس المهم الحصول على المعرفة، فقد تكون رجاء عالم قرأت كتباً لم يقرأها أحد، وإنما المهم كيف نسرد المعرفة وهذا هو الشيء الأساسي في الرواية، مثلا (مدام بيفاري) استخدم مؤلفها 1500 كتاب لكي يؤلف هذا الكتاب، لكنه عرف كيف يحول هذه المعرفة الهائلة من قراءة ألف وخمسمائة كتاب إلى سرد.

- أنا أريد أن أفهم الأستاذة سهام.. هل هي قرأت أسطورة فعلا؟ السؤال ليس موجهاً لي أنا إنما موجه لها، وأنا أشك أنها قرأت أسطورة، فالصور المتراكبة تكون في الشعر. والرواية لا يدخل لها من مدخل الشعر إنما هي سرد ولا تتكون من صور، وإذا أردنا أن نأتي بمفهوم موازٍ للصور فهو مفهوم المشهد. أنا لا أدري لماذا ندرس الزهرة بأدوات السماد. ولماذا ندخل مفاهيم شعرية في السرد. أعتقد أن الذي يعجب في هذه الرواية ذاكرته هي ذاكرة شعرية، وليست ذاكرة سردية. فالسرد لا يكتب بهذه الطريقة أبداً. وربما يكون العمل جيداً، لكن وفق نموذجي ليست كذلك. فرجاء عالم في أغلب أعمالها لا تعجبني. وهذا لا أخجل من قوله، لأن الزمن الذي أُتهم فيه بأني رجعي لأن فلاناً لا يعجبني قد مضى. فنموذجي ينحاز إلى البساطة ولا ينحاز إلى التعقيد ولا إلى الألغاز. أعتقد أن الذي يقدم ألغازاً في فنه ليس عنده شيء يقوله، لأن الذي يكون غامضاً دائماً هو الذي

لا يجد شيئاً يقوله، بينما من يوجد لديه شيء يكون دائماً واضحاً وبسيطاً. أنا دائما أنحاز إلى جماليات الوضوح. وهذا هو السبب الذي يجعلني أقرأ (ألف ليلة وليلة)، ويجعلني أقرأ ديسكوفسكي وديكوشوت. وأنا أميل إلى تلك البساطة التي يعبر عنها العرب بقولهم (السهل الممتنع)، وليس البساطة المسفة. فرأيي أننا يجب أنا نتجاوز هذه المراهقة وقلق المفاهيم.

- الدكتور محمد ربيع ، هناك وسيلة مهمة جدا طرحت من قِبلك، وهذه حقيقة، هل رجاء عالم استثناء؟ أنا في ذهني فكرة، أن المرأة عندما تتحدث يمكن أن تتحدث بشكل حلو لكن عندما تكتب يمكن أن تكتب بشكل سيئ، وهي تريد أن تتحدى الرجل في سلطته، لكنها للأسف الشديد لا تستطيع أن تتحداه، أنت لا توافق نيتشا لكن أنا أوافقه تماما لأن المرأة لا علاقة لها بالحقيقة أبدا هذا موقف مبدئي عندي وهذه العبارة معلقة عندي في المكتبة من جريدة، كلما دخلت امرأة رأتها، علما أن نيتشا يعترف أن المرأة جزء منه وهذا هو موقفه من المرأة.

- لا أدري لماذا قالت الأستاذة نورة المري أطباء نفسيين، هل أنا أوحيت إلى طبيب؟ وبالمناسبة فوكو يرى في كتاب (تاريخ الجنون) أن سبب الأمراض النفسية على الأرض هو المرأة، ولو لم توجد المرأة لما وجد أطباء نفسيين.

- الأستاذ حسين بافقيه، سأقول أنه فعلا هناك تغرير مورس في فترة ما، ويبدو أن النص من هذا التغرير. وعندي نقطة مهمة جدا لم يعلق عليها الأستاذ حسين هي أن نموذج رجاء عالم في كل روايتها واحد، فهي استطاعت أن تمسك بنموذج ما، ولم تستطع أن تخرج من ذلك النموذج ومازالت أسيرة له، والفنان هو الذي يخرج من نموذج إلى نموذج آخر حتى لا يُكتشف.

- الأستاذة حليمة المظفر قالت عدم اليقين، وأنا لم أقل عدم اليقين، إنما قلت إذا لم يكن لديك شيء تقوله فكن غامضاً حتى يؤوّل النص. والأستاذة سعاد عثمان قالت معجم لغوي، وقد حدث أن وضع ميلان كونديرا في رواية معجم لغوي، لكنه مع ذلك كتب فناً، ولم يكتب معجماً لغوياً.

- الأستاذ محمود عبيدالله، أنا أخالفك تماما أن لغة رجاء قريبة من لغة سليم بركات، وأنا قريب جدا من سليم بركات، فسليم بركات يكتب فناً. والأستاذة لطيفة قاري سأجيبها ببيت شعر وحكمة:

وعين الرضا عن كل عيب كليلة   الا إن عين السخط تبدي المساويا

أما بالنسبة للناقد فالعدالة للأصدقاء والقانون للأعداء، وهذا هو الفرق بين أن تصادر كاتباً أو لا تصادره.

- الأستاذ عبده خال أنت استشهدت بعبارة هي: «لا تسألني وتزعجني إن كان قد حدث، أنا أجعله بحيث يحدث»، هذه العبارة موظفة، فإن الكاتب عندما يستخدم شيئاً ما أو عندما يضيف شيئاً ما يجعله متناسقاً مع ما يوظف به ولا يكون نشازاً. ما لاحظته في (مسرى يا رقيب) أن كل شيء نشاز، وأن هناك فوضى في السرد، فكل معلومة لا ترتبط مع الأخرى، وأن الرواية لم تعد قادرة على جذب الأحداث لكي تتوحد، وهذا ما كنت أقصده.
- الأستاذة سارة الأزوري. هناك نقطة أثرتِها هي الشبه بين هذه الرواية وبين روايات بورخيس. وأنا أرى أن هذا الشبه في استغلال الإمكانات الأدبية للأشياء، لكن هناك فرقاً بين من يكتب فناً ومن يكتب طلاسم. والدكتور عالي بالطبع هو متخصص في قراءة نصوص رجاء عالم، لكنني لم أجد نمواً للشخصيات في (مسرى يا رقيب) أبداً، ولا يوجد مزج بين الواقع والأسطورة. كما أن رجاء لم تكتب الأسطورة. إنما هي مجرد حكايات، ونحن عندنا مزج بين الحكاية وبين الأسطورة. مرة أخرى لا وجود للأسطورة في أعمال رجاء عالم، إنما يوجد حكايات. الأسطورة تختلف عن مفهوم الحكاية. نحن نقول دائماً أن ما يوجد في (ألف ليلة وليلة) هي أساطير، وفي الحقيقة ليست أساطير.
- الأستاذ أحمد الشدوي شكرا على (حلمنتيشي) أعجبتني كثيراً. أما الأستاذ سحمي الهاجري مسألة تصورنا ما لا يوجد أو أننا نبرر ما يوجد، فهذا هو

التأويل في الأساس أن تبرر ما يوجد، ولكن لا أدري كيف رجاء تبحث عن مشاهد، هذه الفكرة التي لم أفهمها جيداً، حتى عندما تقرأ وتحاول أن تستحضر خارطة معرفية لما تكتبه رجاء لا تستطيع. وأنا أرى أن الرواية التي لا تخرج منها بمشهد واحد يبقى معك ويعيش في داخلك ليست رواية. الفن فن إن لم يمتلك وتجلس مسكوناً بهاجس شخصية ما لشهور ليست رواية، ممكن تسميها أي شيء. هذا هو تصوري للفن. كذلك هناك جماليات مفترض توفرها في الرواية، وهي ما لم أجد لها موقعاً في رواية (مسرى يا رقيب).

- الأستاذ عبدالرحمن عون، هناك بيتان من الشعر عندما لم يعرف العرب كلهم معنيهما قالوا قائلهما جني ولا يفهمهما إلا الجن.
- الأستاذ صالح السهيمي، أما عن تعدد الصور الخيالية يا أستاذ صالح، أنا لا أريد حكاية صور خيالية في سرد، لا أدري كيف صورة خيالية.
- الأستاذ حسين المكتبي أنا قلت إن الحداثة ليست في تكبير حروف ولا تصغير حروف ولا في فضاءات نص، إنما الحداثة في الرؤية. وللأسف الشديد منذ الثمانينات، وكنت أتوقع أنكم تجاوزتم هذه المرحلة، عندما غرر بالنص على أن حداثته في تكبر كلمة وتنقص كلمة.
- الأستاذ غياث عبدالباقي، القارئ النموذجي عند إمبرتو إيكو هو الذي يبنيه المؤلف. لا يوجد قارئ نموذجي إلا بعد أن يبنيه المؤلف، يجب أن تكون كفايات المتلقي مساوية لكفايات الباعث أو المرسل أو المنتج، وهذا يحتاج إلى فنان، لكي يبني ذلك القارئ النموذجي. هناك نقاط وإشارات توضع لكي تساعد، لكن أن تضع القارئ أمام طلاسم فهذا أمر في غاية السلبية بالنسبة للعمل. القارئ يوافق النموذج، هذا صحيح، ومنذ البداية قلت إن الأعمال تنتج وتتلقى وفق نماذج، قد تكون أعمال رجاء عالم أعمالاً ممتازة، لكن بالنسبة لي لا تتفق تماماً مع نموذجي ولا حتى على أدنى الجماليات التي أحتفظ بها في تصوري للفن. أما لماذا لم أرقص لأنني تعبت من الرقص. في الأخير لازم أقول هذا يعجبني وهذا لا يعجبني، وهذا القرار الذي توصلت إليه بعد أن تعبت من ذلك الرقص، هذا ما عندي وشكراً جزيلاً.

* الأستاذة حليمة مظفر:

الأستاذ علي الشدوي ألح بأنه لا يعتقد أنه يقين، أنا أعتقد أنه يخرج هذا العمل من عدم اليقين، وأمر آخر يا أستاذ علي أشرت أنه ما كتبته رجاء ليس بأسطورة وشيء من الفوضوية وأنا أشرت إلى هذا الأمر، فكيف توصمنا بالصمت؟ فلا تجعلنا نعاديك يا أستاذ علي.

* الأستاذة سهام القحطاني:

عفوا أستاذ علي والاختلاف في الرأي لا يؤدي إلى أي ضرر أعتقد أنت الذي لم تقرأ أي أساطير، أنا عندي بحث عن الأساطير وسأرسله لك، لقد قرأت أسطورة عشتار وأسطورة أنال وأسطورة بابو ومستعدة للسجال معك بالمناظرة، فأنا قرأت أساطير على الأقل أكثر منك، نأتي هذه الأسطورة. ما ورد في منهج أو رواية أو في العمل القصصي، يا سيدي الفاضل الأسطورة لها ثلاثة أنواع؛ أولا القصص الشعبية فهي نوع من الأسطورة تعتمد على شخصيات تاريخية. لدينا نوع آخر من الأسطورة يسمى الروايات، وهي تعتمد إما على شخصيات تاريخية أو شخصيات غير تاريخية، وتعتمد على إدراج القدرات الخارقة لهذه الشخصيات. أما النوع الثالث فهو الخرافة البحتة. أنا عندما أقول مصطلح لا أرمي به جزافاً. المأزق الإدراكي موجود عند تودروف، فلو قرأت كتاب (مفهوم الأدب) ستجد ذلك أنه خاصية من خصائص الأدب الفنتاستيكي الذي يؤدي إلى التردد، وشكرا.

* الأستاذ سحمي الهاجري:

الأستاذ علي يحاول أن يستعدي الجنس اللطيف ليشتهر بذلك فأرجو منكن ألا تستجبن لمطلبه وشكراً.

* **الأستاذ فهد الشريف:**

حقيقة ما كنت أود أن أتحدث لأني فضلت أن أكون مستمعا خاصة وهذا أول حضور لي في هذا الحوار في نادي جدة الأدبي. أريد أن أنحاز إلى ثلاث مداخلات، مداخلة الأستاذ حسين المكتبي، كانت مداخلة موضوعية هي أقرب للقراءة النقدية المنهجية التي كنت أتمنى أن نركز على قراءات موضوعية نقدية ذات معرفة نقدية بكل معايير النقد بكل مستوياته ومناهجه، وقد تحدث الأستاذ حسين حول هذا الموضوع، كذلك أركز على نقطة جميلة جداً جلست أفكر فيها كثيراً وهي تأويل الناقد الأستاذ سحمي الهاجري تحدث عن مسألة هي فعلاً مفتاح لنص مسرى يا رقيب وهي مسألة الحكاية والحياكة، فعلاً أنا أهنئ حقيقة الهاجري في هذا الالتقاط الذكي، فعلاً هي صناعة، الشدوي حام حول مفهوم الصناعة وأتى الهاجري وكشف لنا مفتاح دخولنا لنص رجاء، وهو الأقرب إلى الحياكة وأقرب إلى اللوحة التشكيلية، وأيضاً أشير إلى مداخلة الأستاذة سهام القحطاني، هي أيضاً أقرب للرؤية النقدية الموضوعية.

* **الأستاذ حسين المكتبي:**

رؤية الأستاذ علي للأسطورة رؤية ثابتة، ورؤية الأخت سهام أيضا رؤية ثابتة بدليل أننا لو عدنا للكتاب المفصل في تاريخ العرب لجواد علي لرأينا أنه أفرد باباً أو فصلاً أسماه أساطير العرب، وعندما تتحدث رجاء عالم عن هذه البيئة لا تقصد أنه أسطورة. فإذاً علي الشدوي ليس بمخطئ وأختنا سهام أيضاً ليست مخطئة.. وشكراً.

* **الأستاذ علي الشدوي:**

سأصر أيضاً أن رجاء عالم لا تكتب أيضاً أدباً عجائبياً. تودرووف ودارسو

الأدب العجائبي يقولون إنه ينبغي أن يكون الأدب العجائبي جزءاً من واقعنا، قوانين تتعطل في الواقع، والذي قرأ ماركيز يعرف هذا. يجب أن تقع الأحداث داخل عالمنا، لكن تلك القوانين تتعطل حتى يحدث العجائبي. أما أن تحدث في عالم معزول عن عالمنا، إما عالم جن، وإما عالم أساطير، وإما عالم سير شعبية، فليست عجائبية أبداً، ليست فنتازيا، ومن قرأ بورخيس، ومن قرأ ماركيز يعرف هذا بشكل مفصل. المثال الأقرب قدمته هو المسخ، رجل يتحول إلى صرصار في عالمنا، كل شيء يدور في عالمنا، لكن تحولات جواهر، في رواية (مسرى يا رقيب)، كانت خارج إطار عالمنا، لا يمكن أن نسميه مسمى فنتازيا وهذا شرط مهم جداً.

نأتي إلى قضية أخرى. إذا كانت القضية قضية أساطير فقد جمع الدارسون العرب كتباً كثيرة عن أساطير العرب، لكن هي في الأساس حكايات. إن الذين درسوا بنية الأسطورة درسوها على أساس أنها تعيد سرد حدث بدعي، ومن ثم سموها أسطورة. لا أعتقد أن عندنا في التراث العربي ما يحقق بدقة معنى كلمة أسطورة. كما أنني أعتقد أن ذلك وفق بنيتها وأنا أتكلم أيضا وفق مفهوم ميرسي ألياد للأسطورة، صحيح من باب المجاز أحياناً نسمي الحكاية أسطورة... وإلخ.

مثلما قلت لا أفهم الحياكة والحكاية، لكن على الأقل سآخذها مثل التأويل رقم 16 إن لم تكن معقولة فلكي يكون هناك تأويلٌ غير معقول.

* * *

رواية "وجهة البوصلة"

نورة الغامدي

قراءة:

د. ميساء باعشن



الحمامة والسحلية والمرأة المخفية
في رواية "وجهة البوصلة"

د. لمياء باعشن

لقد أسعدتني جداً قراءة رواية (وجهة البوصلة) لنورة الغامدي، وأنا أشكر جماعة حوار على اختيار هذه الرواية ومنحي الفرصة للإطلاع عليها، فأنا لم أكن قد أطلعت عليها من قبل، فكانت مفاجئتي بها مبهرة. وقد تحدثنا أكثر من مرة في جماعة حوار عن دور الناقد في تشجيع المبدعات وكان هنالك من يرى أنه يتوجب علينا الطبطبة عليهن حتى وإن كن في طور الحبو. اليوم أستطيع أن أقول جازمة إن زمن الطبطبة قد انتهى، وأنه يمكننا تشجيع نورة الغامدي بتصفيق حاد، فهي لا تحبو ولا تزحف، بل تمشي واثقة الخطوة كروائية من الطراز الأول.

تبنت نوره الغامدي في روايتها (وجهة البوصلة) المنحى الأنثوي الذي يمكن تلمسه في نهوض التمثيل السردي بمهمة ارتياد عوالم «الأنا» الأنثوية المختبئة وإعطاء الأنثى مساحة صوتية بعدما لفها الصمت طويلاً، ومنحها جرأة تعبيرية لتفرج عن أحاسيسها المكبوتة وتساجل المنظومة الثقافية التي تحصرها في هامش حياتي ضئيل معارضةً رغبتها في الانعتاق من الواقع المؤطر لذاتها. لكن انتماء رواية نورة

الغامدي إلى القص النسوي كنوع أدبي لا يقف عند حدود مكامن (الأنثوية) الإبداعية في الخطاب أو في السرد أو في رسم ملامح المكان والشخوص، إنما يتخطى كل ذلك لتأتي (وجهة البوصلة) في مجملها وبشكل مفاجئ ومدهش على هيئة «أنثى» تبرع في التخفي كلما ازدادت الرغبة باستكشاف غموضها، وتقبل على استحياء كلما خفت حدة الرقابة من حولها وداخلها.

في محاولتي لاختراق دواخل هذا النص والتعامل مع مساحاته المعتمة رأيت الاستعانة بدليل يحدد «وجهتي» في إبحاري في غمار هذه الحكائية المخالفة ويرسم لي مساري في أغوار بناها العميقة فاخترت العنوان كمدخل إلى المتن الحكائي وذلك لأهميته في بناء منظورها الفني. والعنوان كما كتب ك. دوشيه في (عناصر علم العنونة الروائي) يقدم معادلاً رمزياً للرواية فهو «عنصر من النص الكلي الذي يستبقه ويستذكره في أن، بما أنه حاضر في البدء وخلال السرد الذي يدشنه... كناية أو استعارة للنص». ولاحظت أن البنية العنوانية (وجهة البوصلة) ليست اعتباطية، بل هي تعمل كمؤشر يحدد مسار اتجاه الرواية.

إن اختيار نوره الغامدي لهذا العنوان وظهور صورة البوصلة واضحة على خلفية خطوط تجريدية مبهمة فوق صفحة الغلاف يحيل على المجالات الدلالية المتصلة بمدارات البوصلة بوصفها آلة إرشادية. وحين نضع البوصلة ضمن المستوى الوظيفي في بنية النص نجدها تقدم منطلقات هامة لتحليل نظام صوغ المتن الحكائي للرواية. ومما يوحي بأن تسمية الرواية استراتيجية ترمي إلى ترابط النص، فالعنوان يأتي بلفظه أو بصيغ بديلة في مناطق دالة داخل النص، فيتضح أن الآليات التي أتبعها العنوان في إنتاج الدلالة جعلته عنصراً ثابتاً يضمن تلاحم البنية.

ولتوثيق الإشارة إلى دور البوصلة في التعبير عن الرواية واختزال معناها نستحضر صورة هذه الآلة فنجدها تتكون من قرص وإبرة مغناطيسية وخطوط اتجاه. ولو أننا أخضعنا هذا الشكل لتبيان الخطة السردية للرواية لوجدنا أن القرص يقابل الفضاء النصي، وأن الجهات الأصلية التي تشير إليها الإبرة

المغناطيسية بشكل ترددي هي الشخصيات النسائية في النص، فالشمال، وهو أثبت الاتجاهات تحتله ذات الساردة، والشرق ذات الكاتبة، والغرب ذات البطلة، أما الجنوب فتتموضع به الكتلة النسائية، وتشكل في مجملها الشخصيات الثانوية التي لا تتسع دائرة القرص النصي لحضورهن بشكل فردي متكامل، إنما تمر عليهن الإبرة في طريقها للساردة والكاتبة والبطلة ذهاباً وإياباً وهن: (جميلة وبركة وفضة العجوز وعذبة وزينة، وغيرهن ممن لم يذكر لهن أسماء مثل بنات جميلة وأم الساردة وزوجة أبيها، و«بقية البنات في المنزل» (ص 76). وفي حين تنفرد نساء النص بالجهات الأصلية للبوصلة، فإن رجال النص ينزوون في الجهات الفرعية لها ويشار إلى وجودهم فقط حين اتصالهم بأولئك النساء، فلهم شمال الشرق أو جنوب الغرب، أي جهات بينية تمثل ثامر وعلامة وجبر والسبتي. وقد تم دمج الشخصيات «السبتية» في اتجاه واحد لأن السبتي شخصية متوالدة متجددة تحمل نفس الملامح وتضطلع بنفس الأدوار.

في اتجاه الإبرة إلى الشرق (موضع طلوع الشمس) يتحدد الموقع الذي تنطلق منه الرواية، أي إلى الكاتبة وتجربتها الشخصية التي انعكست على روايتها. في وادي السيل العظيم عاشت نوره وانطلقت في مزارعه الخصبة الكثيفة وانغرست في طينه الرطب، سمعت أصوات المهاريس وهسيس الحشرات وجلبة المواشي وغناء العمال فوق البرك المسقوفة، واستنشقت رائحة الياسمين والزعفران والهيل والمياه الراكدة، وخضبت يداها بالحناء، وتعثرت في حزم البرسيم. لكن هذا المكان الخاص بالمؤلفة يأتي مؤطراً بخطوط زمنية واضحة تشف أيضاً عن الدور الجوهري الذي يقوم به عنصر الزمن الروائي في ربط الرواية بكاتبتها. ينبعث السرد في «وجهة البوصلة» من تاريخ معلن، وهو تسعينات القرن العشرين، التي تمر على هذه البلدة النائية فتدفع بها إلى مرحلة تاريخية حرجة وحافلة بالتغييرات. ويدمج النص بين العناصر العصرية المساعدة على الانفتاح الاجتماعي كالتعليم وثقافة الآخر التي تتسرب عبر الراديو والأغاني وأفلام الفيديو والسفر، وبين الحدث السياسي الذي يمثل نقطة تحول مسار في حياة شعب الخليج. لذا يمكن القول أن أوجه الشبه بين

النص المتخيل وجزئيات الواقع المستعاد تعمل كجسر يصل بين الأنثى خارج النص والأنثى بداخله ويضع واقعها المستلهم في حيزه المكاني والزماني السليم. والمكان السليم للساردة على بوصلة النص هو الشمال، أي بين الشرق والغرب، بين تقنعها بقناع الروائية وبين توحدها مع بطلة الرواية. قامت نوره الغامدي بتهريب ذاتها إلى داخل النص عن طريق الخطاب السير ذاتي الذي لا يجد مرجعيته فقط في تفاصيل حياتها الواقعية، إنما وبشكل أقوى في التجربة النسوية التي تشكل رؤيتها للعالم الاجتماعي الذي تعيش فيه.

وتندمج شخصية الساردة من ناحية أخرى مع بطلة الرواية فضة، سليلة القيان التي تسير خلفها الساردة كأنما هي «ظل يلاحق صاحبه بل هو ذاته» (ص 25). روح فضة الهائمة تسكن الساردة وتتلبسها، تدخل في جلدها حتى تمتزج دماؤهما (ص 51)، وتحل فيها عضوياً فتسألها الساردة: «هل أنت أنا؟» (ص 50)، ثم يصعب على الساردة التفريق بين صورة فضة وصورتها المنعكسة في المرآة فتقول: «أرى وجهك وجهي»، ويصل الترابط بينهما إلى درجة مخيفة تجعل الساردة تنظر إلى نفسها على أنها الأخرى: «ولِمَ تذكرت تلك الأخرى التي هي أنا» (ص 63)، فتشك حتى في كونها على قيد الحياة: «ربما أنا التي مت.. أجل أنا التي مت» (ص 181). رغم تلازمهما في المصير والتاريخ، إلا أن القلق ينهش روح فضة المتأهبة والتي لا تعرف السلام، فقد عاشت على حافة الحياة، تتعامل مع شخوصها ومتغيراتها من زاوية حادة. كانت فضة ضحية واقع مطبوع بالحيف، لكن الضحايا ضعاف، وفضة جريئة وتتخذ قراراتها بقوة هائلة: «من الذي يستطيع منعي وأنا التي نويت؟» (ص 99). أما الساردة فطبيعتها أقرب إلى الخنوع من حفيدة الأمة، وهي لا تذكر أنها حاربت من أجل نفسها، بل تترك للآخرين حق استعبادها وتعتبره كرماً منهم.

فإذا أشارت البوصلة إلى الجنوب، ظهرت كتلة من النساء المهمشات والمحاصرات بلا حول ولا طول في فضاء نسائي حرملكي مغلق. لا تقدم نورة

الغامدي وصفاً دقيقاً لحياة الحريم في بيت تقليدي من الداخل فروايتها ليست رهينة الوصف التوثيقي القديم، لذا فإنها تقيس إيقاع الحياة النسوية بتأثير الداخل على اللواتي يعشنه ويحاولن فهم حدوده. ترضخ المرأة للمقولات والمسلمات التي أرستها العقلية الوصائية القائمة على الفوقية الذكورية، فالرجل «يستبيح لنفسه ما يحرمه على المرأة» (ص 126) التي ما عليها سوى الطاعة العمياء، لأن «البنت العاقلة تطيع» (ص 178) و«بنات الرجال لا يقلن لا» (ص 189) ويعج النص بأمثلة امتهان كرامة المرأة وهي «منزوعة الحيلة» (ص 255). أمام رجال تسبي النساء وتطلقهن غيابياً وبالتوكيل، تعقد عليهن غصباً وترهن أنوثتهن. تقف المرأة مقهورة أمام هذه التركة المخجلة من العادات والموروثات الاجتماعية. يجمع هذا النص النساء في علاقة حريمية يتحول فيها الأخريات، أي الكتلة النسائية في النص، إلى أبعاد عميقة للأنا الأنثوية التي تخرج عن نطاق الفردية لتصبح الأنا وجوهاً لامرأة واحدة يتمزق وعيها نتيجة الضغط الخارجي الذي تتعرض له، فتعبر عن الوجع المشترك بينهن: «كنت مثلك يا فضة ضحية رجال لا طاقة لي بمجابهتهم» (ص 206).

وتوحي رواية وجهة البوصلة بوجود امرأة تختفي بين ثنايا النص، امرأة يصعب الكشف عنها، فهي أيضاً تتوارى وترتدي الأقنعة. وهنا يصبح دور البوصلة في الكشف والاهتداء أكثر حيوية. فهذه المرأة تمارس هيمنتها داخل النص وتحدد المسارات وتنظم الوجهات، تتقمص شخصية الساردة فتتحد معها وتحل محلها في هيئة اللاموجود: «أنا مخلوقة هلامية» (ص 256)، «كأني هواء بلا دخان... لا تراني عينان، ولا تلمسني شفاه..» (ص 13). وتمارس هذه المرأة وعيها المسبق على الذات الراوية فتبث من خلالها تفاصيل حدثية في أزمان سابقة لذاكرتها وفي أوضاع قاطعة بغيابها مثل سردها لقصة سبي فضة الأميرة الحضرمية.

تفرض الذات الكامنة وجودها في فصلين متتاليين، 24 و25، بشكل واضح إذ تعرض أوضاعاً لم تعشها الساردة كما تبوح بمشاعر نفسية لشخصيات لم تعرفهم وتعرض لهم مواقف حساسة لا يعقل أنهم حدثوا بها أحداً لتصل إلى مسامعها.

إضافة إلى ذلك فإن أسلوب السرد الراقي والشاعري الذي التزمه النص في وصف مشاعر الأمة البسيطة على لسان ابنتها الأمية يشير إلى يد خفية تمسك بالقلم لتكتب: «عندما تقف الأجنة متلاصقة بنبضات متضادة عندما تتم السباحة بشكل عكسي..» (ص 164). ليس من المنطقي أن تسند هذه الكلمات لفضة العجوز في حين أن الراوية عادة تتوخى الدقة كما فعلت في نقل لهجة جبر كما ينطقها تماماً: «مين الصادك فيهم؟... تخانكت معهم إخناكة جامدة» (ص 120). للعنوان إذاً استراتيجية في ترابط النص تكسبه أهمية تأويلية دلالية يستبصر بها المتلقي ممراً يسلكه لاستقصاء معاني الرواية ولتفتيت بنيتها، فبدون الشكل التكنيكي للبوصلة لا يتيسر للقارئ تعيين هذه الأنثى التي تسقط على فضاء النص «كما تسقط فراشات المزارع على النور تحجب.. وتحترق، تأتي وتذهب» (ص 11).

وترتيب المادة السردية بشكل مغاير للتطور الطبيعي للأحداث يعطل الحكاية ويغير مساراتها. فلو تتبعنا حدثاً واحداً كموت فضة مثلاً، للمسنا أن السرد لا يحكمه النظام التتابعي، بل نظام التقطيع: تأتي الإشارة إلى قبر فضة في (ص 21)، ثم يذكر موت فضة عرضاً (ص 25)، بعد ذلك يعلن النص في سطور قليلة موتها (ص 31)، ويثير الشكوك حول موتها مشيراً إلى إختفاء جثتها (ص 35)، ليعطينا بعدها ملخصاً سريعاً في صفحة واحدة هي (ص 37)، ويتبعه بومضات خاطفة تومئ إيماءً إلى موتها وقبرها في سطور من الصفحات (43، 46، 50، 51). ولكن تفاصيل ما حدث ليلة موت فضة لا يتبين بوضوح إلا في الفصل التاسع، ابتداء من الصفحة 56. وينطبق هذا السرد التقطيعي على رصد الأحداث الرئيسية في النص فيتخطى اللاحق السابق وتفاجأنا «أحداث كثيرة تتراكم كلها دفعة واحدة.. فكل الأشياء أتت في غير أوانها» (ص 207).

يقوم النص بتحويل وجهات السرد والدمج بين الأزمنة لأن السرد ينطلق من بعده الاستطرادي الصادر من لا وعي الساردة، فتعاقبية الأحداث تستند إلى استعادة اللحظة الماضية عبر تداعياتها الذهنية. هذه اللحظة المسرودة تنتمي إلى

زمن حميمي باطني، وقد خرجت إلى حيز السرد استجابة لقادح التداعي الذي لا يسير في خط زمني مستقيم. وتنكشف هذه الحالة من التعبير الذهني بمعنى فتح الذاكرة بكل تداعياتها إلى أقصاها في مواقع كثيرة من النص، فالاشتباك التواردي بين الأفكار هو المحرك الأساسي للسرد في وجهة البوصلة. ولو أننا تمعنا في الطريقة التي ينتقل فيها السرد من خاطرة إلى أخرى لوجدنا أنها تمثل تياراً للشعور السردي. تخاطب الساردة فضة قائلة: «لم يحزنك السخان الذي فجرته في الحمام كي أحترق وأموت»، ثم تتابع انطلاقاً من خاطرة الاحتراق: «آثار الحروق لاتزال.. وقبرك لايزال.. وجبر لايزال هو ذلك الذي كان...» فتستخدم عدم الزوال كواصل انتقالي من الحروق إلى القبر، ثم إلى جبر الذي تقف عند يده التي لها «ملمس أعجب» من طعم الطين، حسب كلام فضة التي تتولى السرد هنا لتقارن بين ملمس يد جبر إلى ملمس يد جميلة فتنتقل إلى ليلة خطبتها التي قادتها إليها يد جميلة ذات الملمس الجاف والموجع «تماماً مثل وجع الخلخال ليلة الخلاص، حيث جردت منه مثلما جردت من شعر جسدي الطفولي، كل ما هو قديم جردت منه...» الأشياء تتماثل في نظر الساردة، وعلى نقاط التشابه بينهم يحط السرد على الشكل التالي:

كما يؤدي إلغاء التسلسل الزمني إلى نشوء حركتين سرديتين متعارضتين تشتبكان في شد وجذب، حركة أولى تحاول تشكيل رؤية شاملة لسياق الرواية وتتوق إلى البوح بسر امرأة عانت من الاضطهاد الذكوري، وتسير الحركة الثانية في وجهة مضادة لمقاومة اختزال السرد. تظهر هذه الإزدواجية السردية أن المروي في (وجهة البوصلة) قد تشكل حسب نمطين من الخطاب يعتمد أحدهما البوح والآخر الكتمان، لذا فإن هذه الذات الأنثوية ترتدي قناع المسايرة وتجاري محدودية الرؤى المترسخة في متلقيها فتسترضيه من خلال مخاطبته بطريقة جذابة تثير فضوله وتبقيه منبهراً. تظهر هذه الذات وتختفي على التعاقب في حركة تنقل مستمرة تغري القارئ بالتقدم وفي جعبته آلاف الأسئلة ثم تصد عنه، تفتح له أبواب الفضول لتوصدها في وجهه وهي تتحرك من خلف ظلال الحجب إلى النور على التوالي. كلما توغل القارئ في النص راحت أجزائه المتناثرة تلتحم تدريجياً حتى تظهر الحقيقة شبه متكاملة بعد انتهائه من قراءة النص كاملاً.

ومما يدل على أن هذا التضليل في السرد مقصود ومتعمد أن النص يشير إلى الإقدام والتراجع الذي يأخذ شكل المناورة، كما تصف الساردة فضة على أنها «امرأة روحها جاهزة للاستسلام لعين خفية تناورها كل ليلة» (ص 255)، وكما في علاقة الساردة بعلامة، فهي تبتعد عنه «ميلاً.. ميلين. آلافاً وآلافاً» (ص 48)، ثم تعود إليه، بينما هو لا يزعجه «انكماشي واختفائي المفاجئ» (ص 53) وعلى الجانب الآخر تمارس هي مع ثامر «لعبة الأستغماية» (ص 184)، وعندما تركض إليه يتوارى.. وحينما تتوارى يظهر (ص 80).

في الوادي الذي يسكنه النص تكثر المزارع وتتشابك في أرضه الخصبة أشجار ألكينا والتوت والبرتقال والنخيل والرمان والجوافة واللوبيا والليمون وعريشات العنب وأحواض النعناع، كما ينبت بها العشر والرمث والرين والعرعر والعرين وسنابل الحلفاء: «شجر ملتف حول بعضه يخبئ في عروقه مئات الأنواع من الحشرات» (20) ويضيف هذا المكان المهيأ للاختفاء عنصر الظلام ليساعد النص في عملية المواربة، أما داخل المنزل فتتولى بركة تضبيب المكان بدخان بخور الدواسر الثمين والعود الأزرق. وتكمل التورية اللفظية مسار التستير في النص باستخدام الحجاب لفظاً ليشكل رمزاً للمضمر من القول. وقد يأتي الحجاب مرتبطاً بالنساء بصيغة عامة في مأتم السبتي حين وقف حمود «خلف الحاجز الذي يحجب النساء عن الرجال»، وسعل ثم تقدم خطوة «وأزاح الحاجز فاصطدمت النساء ببعضهن في هروب سريع نحو الأركان وداخل الغرف» (266) خوفاً من تهديداته.

وتظهر الكتلة النسائية هنا بوضوح كمجموعة أجساد أنثوية تقبع أسيرة خلف حاجز كبير لتصور عالماً أنثوياً مقيداً أقصي إلى الخلف. الحجاب هنا هو الفاصل بين العالم وحرملك النساء المقصيات عن الحياة الخارجية واللواتي يطوقهن الخباء. وفي العيد حين يدخل السبتي داخل الغرف النسائية مهنئاً، يشيع في المكان نوع آخر من الاحتفال، فحضور الرجل يرمز لحضور الذكورة التي تخترق الانغلاق الأنثوي فيشيع فيه البهجة ولو لوقت قصير، إذ «تنسحب النساء عند دخول جبر»

(ص 103). وفي المقابل فإن النص يفصح عن رغبة مكبوتة في التجرد من الأردية، «ورفع الستائر الكثيفة والانطلاق إلى العراء البهي» (ص 242). وقد تنقلت كلمة العرْي لاشعورياً فتوصف ضحكة جميلة بأنها «عارية» (ص 237)، و«جدة عارية» (ص 221) و«الأرض عارية» (ص 245) و«الشارع عاري» (ص 130)، وحتى «الغيبوبة عارية» (ص 12) فالحجاب في هذه الحال يلتزم بدلالته المباشرة ويعني البرقع السميك أو الخمار الأسود، بينما يخدم العري معنى إظهار المحجوب بتعبيره عن الشوق إلى الخروج من المغلق إلى المفتوح، من حيز مظلم إلى دائرة النور.

هذا السرد الزئبقي الذي يجعل النص يطل على استحياء، يلوح ويختفي كأنثى خجلى ووديعة وداعة الحمامة، هو الذي يجعله في نفس الوقت نصاً صعب المراس لا تسهل قيادته يلاحقه القارئ كمن يلاحق شبحاً يتوارى في كتل ضبابية. ويتم سرد الرواية على مستويين اثنين، مستوى أول يعني بإعادة عرض واقع مأزوم تهمش فيه المرأة المستضعفة، ومستوى ثاني يتقاطع مع ذلك الواقع ويمثل افتراضاً نصياً لواقع تتقلص فيه المساحات الذكورية لتستأثر المرأة بالمحورية. في واقع الرجل تظهر المرأة منبوذة ومخنوقة في فضاء حريمي مسوّر، وللرجل في سرد المرأة حضور هزيل ومشوه. وفي ظل هذه الرغبة المشتركة في الإبادة المتبادلة يظهر التناقض الجذري بين الواقعي والافتراضي، وكلاهما يفتقر إلى العلاقة المثلى بين الرجل والمرأة، علاقة احترام تجعلها «تنحني له كما ينحني لها في تبادلية سامية» (208).

ولا يبقى للمرأة من سبيل في التعامل مع رجل يسقطها سوى المجاراة، والمجاراة فن أنثوي تجيده حتى جميلة التي تصف تفانيها في إرضاء السبتي قائلة: «عليّ أن أجاريه.. وعليّ أن أقضي بعضاً من الوقت قابعة بين يديه أنتقي الألفاظ والكلمات في تمجيده وتبجيله» (106) عندما تساير المرأة الثقافة السائدة فإنها تظهر في صورة نمطية للمرأة وهي محتجبة خلف ستار تزداد سماكته وتشف حسب ما يقتضي الغرض من التستر. و يخدم الحجاب «غرضين متناقضين، فما يغطي ويستر أيضاً يظهر ويكشف، وهذا ما يحقق الإغراء الذي ينفر ويجذب في آن مثيراً للفضول ومحرضاً على الإزاحة».

وتوجه الإبرة خطابها إلى قارئ مذكر أو ذكوري وفق التوقع، لكن قصدية التوجه لا تدفعها إلي مخاطبته مباشرة، إنما تخص الساردة بحديثها فضة الميتة وعلامة المهاتف وتتوجه إليهما بصيغة المخاطب، أنت وأنتِ ، وقد تحدثهما في تيار شعورها بشكل غير مباشر مثل قولها: علامة أتوق إليك وهو على خط الهاتف يقول تخيلتك كثيراً، فتكرر أتوق إليك، فيرد: أجيبيني (107)، حينها يظهر أنها لم تنطق بما يجوب في قلبها من توق إليه. وتبقى ساردتها بلا ملامح، كما أحجمت عن ذكر اسمها أو اسم والدها، السبتي الوحيد الذي يبقى «عمي». يحجب النص اسم الساردة مكتفياً بضمير «الأنا» زيادة في تعزيز ذلك العرف الثقافي الذي جرى «على الاستحياء من ذكر اسم المرأة والتصريح به» (75) عبدالله الغذامي، ثقافة الوهم) والذي دفع حمود إلى أن ينهر فضة بشدة لمناداة الساردة باسمها قائلاً: «لا تنادي بأسماء النساء يا حيوانة..». ومع غياب الاسم تبدو شخصية الأنثى جماعية ومكرورة، والرجل يقيم مع نساء النص علاقات إبدالية دون أن يفرق بين الصغيرة والكبيرة، السوداء والبيضاء، الحرة والأمة، المتعلمة والجاهلة فقيمتها تنحصر في جاهزيتها لجلب الذكور (76 عبدالله الغذامي، ثقافة الوهم).

وفي هذا الموقف الدال يفصح النص عن ردة فعل الأنثى ومنطقها المكتوم، تقول الساردة: «قلت لفضة أليس اسمي واسمك في الملف المدرسي.. أولم يدرجا في الصحف يوم ظهرت نتائج الثانوية، ثم أليسا مشاعين بين عمال المزرعة ومثبتين في روشتات الأطباء ومكاتب الحجز» (26) دار هذا الهمس على أرض الواقع ولكنه لم يصل إلى أذن الرجل فجاء الحدث مبتوراً، لذا فإن النص يعيد كتابة الأحداث ويكملها بإضافة ما سكتت عنه المرأة، وما همست به، وما صرخت به في عزلتها. المرأة التي تلاحقها كلمة (عيب) وتمنعها من التعبير عما تحمله من حنق تجاه الرجل تجد في النص متنفساً لرفضه وشتمه ولعنه بصيغ جماعية، وهذه الشمولية قلب للمعاير التقييمية التي يستخدمها الرجل في حكمه التعميمي على المرأة حيث «تكون الصفات والنعوت في الذكورة أنواعاً وأصنافاً، والذكورة بهذا تقوم على التنوع والتعدد. أما الأنوثة فهي جنس واحد ونوع واحد وشعور واحد. وما تفعله واحدة من النساء يكون صفة لهذا الجنس» (78 عبدالله الغذامي، ثقافة الوهم).

ويظهر تواطؤ النص مع المرأة واضحاً في الخروج عن المألوف في حادثة ختان السبتي وتعيين الساردة شاهدة عليها، ولعل من المفارقات الطريفة أن الكثير من كتاب السيرة والرواية الذاتية المحلية يقفون عند طقوس التأهيل هذه وقفة متأنية ليصفوا فيها المهرجان المهيب المصاحب. (محمد حسن زيدان في ذكريات العهود الثلاثة، حمد الجاسر في من سوانح الذكريات ، عزيز ضياء في حياتي مع الجوع والحب والحرب، محمد عبدالحميد مرداد في رحلة العمر، أحمد أبو دهمان في الحزام، وعبده خال في (مدن تأكل العشب) تتطفل المرأة على حدث بالغ الأهمية يمثل اختباراً قاسياً لقدرة الرجل على التحمل واستحقاقه الانتقال إلى مرحلة النضج الفحولي. ولكن الذات المحورية لا تكتفي بكسر قاعدة العرف السائد بالسماح لأنثى بمشاهدة «تلك اللحظة السرية» (ص 16)، لكنها تعطيها مساحة كافية لأن تروي ما رأت بطريقة هازئة من رجل كهل يحاول تجميل ذكورته الآفلة، فخضع لجراحة دفع ثمنها أربعة أشهر من المرض.

تكرر الساردة الإشارة إلى تفاصيل تلك الحادثة ولا تنسى أنها رأت دموع السبتي، وعندها تذكر أنها شعرت «بسعادة نادرة وخفية وهي تسمع أنته الباكية». هذه السطور لا يمكن قراءتها إلا كتهكم من النظام الأبوي الذي يمثله الرجل الأشد اعتداداً، الرجل الصخري، الرجل الذي له عظمة الفاتحين (ص 258)، الرجل الذي تشهد الساردة نفسها على مكانته العالية بين الناس قائلة إن «الفرد في البلدة الصغيرة معلق مصيره بلسان السبتي» (ص 269). لكن عملية الختان الفاشلة تترك رجولته مشوهة، وتعلن الساردة نهاية الفحل الذي يتهشم كبرياءه على لسان امرأة مهمشة.

يحمل النص سماتاً أنثوية أهمها الاحتواء الذي يتجلى في تعامل النص مع نسائه. يتحول الفضاء الروائي إلى حضن تهرب إليه الساردة فتجد فيه المأوى بعد أن رفضها بيت والدها، لتتسع دائرة مكانها المحصور بلا حدود عبر صيغة إبداعية تمكنها من تجاوز قيود عالمها. ويتحول النص إلى القبر الذي تهرب إليه فضة قبل

مراسم غسلها فيخرجها من التلفع في حشمة الكفن، فتصبح وهي المرأة المجهضة، امرأة لا تموت. والنص هو الرحم الذي يضم فضة الثالثة ويؤرخ لتكوّنها غير المرغوب فيه رغماً عمّن أراد قطع دابر عرقها الخسيس. والنص بعد كل ذلك هو الوعاء اللغوي الذي يحتوي رغبة المرأة في التعبير عن ذاتها ويهبها الحضور الفاعل والمفردة وإشارة العبور. يحتوي النص تعبيراً عن نسوية جمعية كامنة تفر إليه هاربة من عالم الارتهان الذكوري لتخرج على صفحاته عن الصمتية النسائية المتوارثة وتتدفق مشاعر إنسانية دافئة كانت تعاني من برودة النمط وجمود النمذجة. نساء السرد كلهن فضة: مللن الصمت وعافت أنفسهن ذهبية السكوت، فكسرن حاجز الخرس لينثرن قطعهن البيضاء البراقة على سطور النص.

وقد يعطي النص شرف استهلاله لصوت الرجل، فالبداية لعلامة الذي يقتحم النص بلا مقدمات، ويوضح الفصل الثاني تملكه زمام الكلام مؤكداً: «رجل قال هذا» (ص 16). ولكن النص يعطي المرأة الكلمة الأخيرة وبمقدمة تدعوها للكلام وتنتظرها حتى تعتلي منصتها: «فأعط كلمتك الأخيرة يا فضة.. تنتصبين في الأعالي، وتعزفين بصوت مجنح هامسة في أذني.. أين علامة» (ص 281). ويجد سؤال فضة الختامي إجابة في الاستهلال الذي يرد بأول كلمة في النص: «سيدتي.. ها أنا..». يشكل هذا الحوار القصير تواصلاً دائرياً لا نهائي بين أول النص وآخره. لكن سؤال فضة الأخير سؤال تقريري يحتوى إجابته، فهو يشير إلى أن علامة «حلم مستحيل» (ص 64) لا يمكن أن يرى، علامة مقترح إنساني ما له من الجسد سوى حنجرة يهاتف بها عروس بحر، نصف رجل ونصف امرأة تجمعهما علاقة غير مكتملة.

وسواء كانت النهاية تفاؤلية أو إخفاقية، فإنها تفتح على عدد من الخواتيم الممكنة. لكن السؤال الذي سيظل يتردد في خاتمة هذه الرواية هو : «أين هذه المرأة المحورية؟ حينها تتحرك إبرة النص لتشير إلى امرأة جنوبية مزدانة بعقود الريحان والشيح» (ص 231). امرأة ما عاد يلجمها الخوف من الكلام، أمسكت بيدها قلمها وراحت تعيد صياغة وجودها المستلب على صعيد الكتابة وتقول: «داخلي يموج منذ

سنوات بشيء لا يمكن وصفه أو إهداره أو حتى إهماله.. لقد بنيت حوله السدود والحواجز لكنها لم تصمد وها هو يتغير، يخرج كبركان مخيف لا يكتفي بالتهام مدينة واحدة بل نصف الأرض، نصف البحار، نصف السموات..» (ص 83) «في هذا البركان المتدفق على مستوى النص إعلان عن وعي أنثوي كان يترعرع خلف الحدود حتى أصبحت المرأة أكثر قدرة على الكلام المنظم» (ص 87) فصار بعض من كلامها «يغني عن ثرثرة عشرات الرجال» (ص 272). هنا تكمن النهاية التفاؤلية لرواية وجهة البوصلة: فبذور التغيير التي بذرتها الجدة فضة، وتعهدتها العمة بركة ومارستها فضة عنوة قد أتت أكلها، والأنثى المخبوءة قد خرجت بفعل الكتابة عن دوائر القمع والانطواء معبرة عن ذاتها ومؤكدة لفرديتها، ثم تسأل: « فضة.. هل ترين أول الثمر؟» (ص 272).

المداخــلات

* الأستاذة سهام القحطاني:

أولا شعرت بتآلف غريب مع رواية الأستاذة نورة لأني من عشاق كتابة السيدة غادة السمان، وأول ما قرأت الرواية وجدت أن روح غادة السمان ترف وتحف برواية نورة الغامدي سواء على مستوى الاتكاءات أو على مستوى الأسلوب أو على مستوى اللغة، ولكن ليس على المستوى الفني طبعاً.

النقطة الأولى التي سأتحدث عنها هي توظيف الجنس، فأنا أرى أن توظيف الجنس ليس جديداً في الأدب العربي، لكنه في الأدب السعودي شيء جديد وجريء أيضاً. الجنس هي جزء من التجربة الحياتية، لذلك يجب أن يوظف لأن الأدب هو تعبير عن الحياة. وأنا أعتقد أن الجنس في رواية نورة الغامدي لم يوظف إلا في مشهد واحد فقط دفع البناء السردي فعلاً وهو ليلة الدخلة، ولو أن الكاتبة استخدمت التلميح بدلا من التصريح لكان أفضل في البناء السردي.

النقطة الثانية هي البناء الفني، أولا الرواية ليست لغة فقط، وإنما هي بناء فني في الأساس. والبناء الفني للقصة يختلف عن البناء الفني للرواية، فمعمارية البناء الفني للرواية هي معمار أفقي، ولابد أن يكون هناك تلازم من ناحية معينة حتى يكون توزيع الزوايا توزيعاً صحيحاً. ويستطيع البناء أن يتطور آليا، أما البناء الدائري فهو من خصائص القصة. وبما أن الأستاذة نورة هي كاتبة قصة، لاحظت أن البناء الفني

لهذه الرواية هو بناء دائري، وليس أفقياً. وأنا قبل أن أعرف أنها كاتبة قصة خمنت ذلك، لأن البناء الدائري الموجود في النص كان نتيجة الموضوع وهو التمركز حول ذات الأنثى. هذا التمركز جعل الكاتبة تلف وتدور، وتلف وتدور حتى صنعت في نهاية الأمر مشنقة شنقت بها رقبة النص. وهذا ما أدى إلى أنها لم تعط الفرصة للنص حتى يتمدد تمدداً معيناً. والنتيجة التي لاحظناها أننا عندما نأتي إلى نهاية الرواية نجد أن النهاية كانت نهاية مهشمة قائمة على نموذج معين هو نموذج الحلم، ولكن مضمون الرواية لم يكن لأنها تبحث عن نموذج الحلم، وإنما كانت تبحث عن دور المرأة في المجتمع. هل المرأة بالنسبة للرجل مجرد رغبة مهمشة من الجوانب الإنسانية؟ هذا هو مضمون النص، لكن أن تأتي في نهاية الرواية وتعطي تخميناً للقارئ أنها مازالت تبحث عن النموذج، فهذا هو على ما أعتقد نتيجة الدوران أو التمركز الدائري للبناء الفني.

أيضا هناك الاتكاءات، فعام 99 مثّل اتكاءً في الرواية. وكذلك حرب الخليج وشخصية جبر والقضية الفلسطينية، كلها مثلت اتكاءات في الرواية. وهذه الاتكاءات مهمة كوظيفة في أنها تدفع البناء السردي للرواية، لكن هنا في هذه الرواية للأسف جاءت الاتكاءات نوعاً من أنواع الحشو. فقصة الحب بين الساردة وبين ثامر هي في الأساس اتكاء، لكن الكاتبة وضعت قصة الحب كشيء أساسي لأنها تريد أن تحول النص إلى رواية رومانسية. نعم (وجهة البوصلة) رواية اجتماعية، والرواية الاجتماعية فيها قصص حب، لكن أن تتحول قصة الحب في النص الاجتماعي إلى نص رومانسي، أعتقد أن هذا يقلل من قيمة الفكرة الاجتماعية في النص.

* الأستاذ سحمي الهاجري:

سعدت واستمتعت بقراءة الدكتورة لمياء باعشن بنفس القدر من السعادة والاستمتاع عند استماعنا في العام الماضي لقراءة الأستاذ عبده خال لنفس هذه الرواية، ورغم ما قد يؤخذ على هذه الرواية من ملاحظات – والأعمال المهمة أو

الشجر المثمر هو الذي يمكن أن يؤخذ عليه ملاحظات أو يكون مجالاً للنقد - فهذه الرواية من أهم الروايات التي كتبتها المرأة السعودية من وجهة نظري ومن وجهة نظر الكثيرين على ما أعتقد. وكما قلت استمتعنا بقراءة الأستاذ عبده خال لهذه الرواية في العام الماضي والآن قراءة الدكتورة. وأكاد أزعم أن هذه الرواية لثرائها ممكن أن تستجيب للعديد من القراءات، خصوصاً القراءات التي تتعلق بالرؤية والجماليات والخطاب الأنثوي. أما الملاحظات التي سبق أن ذكرها الأستاذ عبده خال في قراءته أو ألمحت إلى بعضها الدكتورة لمياء باعشن أو الأستاذة سهام القحطاني فهي في محلها، لأن نورة الغامدي ليست روائية محترفة، على الأقل كون هذه الرواية أول رواياتها، ولكنها على كل حال كاتبة موهوبة، فقد أثر هذا الحشد الواضح على بنية الرواية، ونتذكر الأستاذ عبده خال في العام الماضي أنه شبه هذا الحشد بصورة ماكينة ضخمة ترش ألواناً على حائط فتتوزع الألوان، ولكن بصورة غير متناسقة، وهذه الرواية تظل كما قلت رواية مهمة رغم الملاحظات التي أبدتها الأستاذة سهام القحطاني أو أبدتها الدكتورة لمياء أو الأستاذ عبده خال.

* الأستاذة لطيفة قاري:

في الحقيقة أنا أجد ملخصاً للرواية في عبارة بسيطة من كلمتين ذكرتها الكاتبة عندما قالت: "حياتي كذبة"، فربما كانت هذه العبارة ملخصاً لحالة الاستلاب التي تعيشها المرأة على مستوى الجسد، وعلى مستوى الفكر، وحتى على مستوى اللغة. فالمرأة لدينا لطول ألفها مع المصادرة أضحت هي الأخرى طرفاً في هذه المصادرة بوعي أو دون وعي، حتى وهي تحاول أن تمارس حريتها، وحتى عندما تحاول الانفلات ولملمة الذات المتشبثة عن طريق كتابتها، لتغدو هذه الكتابة وصفاً دقيقاً ومملاً لحالات وتقلبات نفسية تمر بها في غياب قدرتها على خلق حدث أو على إثارة زوبعة أو على إشعال حريق أو حتى الصعوبة التي تجدها لمجرد تناول فنجان قهوة في الوقت الذي يحلو لها مع من تحب.

يتمحور عالم المرأة على سندها وهو الرجل الذي يمنحها جواز المرور سواء بنسب أو بعقد أو بمجرد مكالمة هاتفية، وتغدو اللغة مجرد كرة يتقاذفها أطراف وشخوص الرواية فيما بينهم، ويمكن أن تستمر هذه اللعبة إلى ما لا نهاية حتى تمل الكاتبة أو حتى ترتوي لدى أطراف الرواية شهوة الكلام وسط سيل من المفردات لطبيعة الأحداث، وحين يسقط على الواقع حجاب اللغة ما الذي يتبقى؟ والحقيقة العارية حتى من ورقة التوت تريد للغة أن تواري سوءاتها، فهي تقول: «اللغة تمنحني الأمان» في الوقت الذي نعرف أن اللغة بالنسبة لأي واحدة لدينا تمارس الكتابة هي فضيحة وخروج من دائرة الأمل إلى اللا أمل. لذلك عندما يهتف بها علامة «أريدك» يضيق صدرها غضباً لأنها تحب سل الحنجرة ويغضبها اقتحامها، وتخشى أن يكون اللقاء مشنقة للحلم رغم إدراكها بأن ما تعيشه حلماً إلا أنها ترضى بهذا العناء الذي يحجب حقيقة الكائن الذي كان سببا في حبها لله، وفي ذلك قمة التباطؤ على تخدير الذات حتى لا تجد نفسها في مواجهة الفقر المدقع.

*** الأستاذ عبده خال:**

سعدت جداً بقراءة الدكتورة لمياء باعشن وكنا في السابق ألفنا على القراءة الذكورية، والتي عادة ما تكون مفترسة بشكل يجعل الكاتب في خوف دائم، الليلة والدكتورة وهي تقرأ شعرت بالسعادة الشديدة للمقدرة المهولة التي بذلتها في قراءة هذا النص الذي أجزم دائماً بأنه نص جميل. فالدكتورة لمياء استطاعت أن تقدم لنا قراءة جميلة، واستطاعت أن تتعب مع العمل وتتداخل معه.

قد أكون متعاطفاً كثيراً مع كتابات نورة الغامدي، ليس تعاطفاً فجاً، ولكنه تعاطف مع النص الذي يمتع، وأنا العام الماضي قدمت ورقة حول هذه الرواية. والآن أعدت القراءة وأعدت الكتابة، ولم أبتعد كثيراً في قراءتي الثانية عن الأولى، لكنني خرجت من القراءة الثانية بأشياء أخرى. وقبل أن أبدأ في قراءة الورقة التي كتبتها، فقط أردت أن أتداخل مع الدكتورة لمياء باعشن، وأقول إن مصطلح السيرة الذاتية

أصبح مكرراً على كل لسان، فما هي الآليات التي توصلت بها الدكتورة إلى أن هذه الرواية هي سيرة ذاتية؟

الأمر الثاني أنه في هذا الرسم التوضيحي يمكن الحديث عن التثبيت، فهي ثبتت السارد في الجهة الشمالية بينما الكتلة النسائية في الجهة الجنوبية، والبطلة في الغربية، وهذا التثبيت هو تثبيت من خارج النص وليس من داخل النص، ويمكن للنص أن يتحرك في داخله كما تنتقل البوصلة في أي مكان ولكنها تتجه نحو الشمال، أيضاً يستطيع قارئ آخر أن يخرج بوجهات أخرى أصلية وفرعية مختلفة، ولو سمحتم لي أن أقرأ بعض النقاط وأحاول جاهداً أن أختصر:

في تداعٍ ذهني حاد كانت توجه الصراع العربي عبر أسلاك الهاتف، نورة حين كتبت مجموعتها القصصية (تهواء) كانت تستدرج الحكاية الشعبية إلى عوالم متداخلة تحاول فيها أن توجد صوتاً أنثوياً يخترق السقف الذي يحد من ارتفاع قامة الأنثى، والسقف ليس استعارة لما احتوت عليه المجموعة، لكن النص قصصي كتبته الكاتبة لتدخلنا في ذلك العالم الذي تتحول فيه الحياة إلى استدعاء للغائب، حيث يتحول الغياب إلى حضور طاغٍ يحل مكان المعاش، وهي بهذه المجموعة أسست لنفَس روائي من خلال تشابك العلاقات والعمق التاريخي لتلك الشخوص التي كانت تتحرك في الفضاء القصصي وتشعر بالضيق لمحدودية البوح، ويبدو أن القاصة نورة الغامدي استشعرت بذلك الضيق الذي أطر بوحها في المساحات التي تحد من انطلاقات شخوصها وأفكارهم، ومن هذه الزاوية انطلقت روايتها (وجهة البوصلة) مستندة على التداعي الذهني الشبيه في بعض الأحيان بالهذيان الباحث عن مساحة لاستيعاب كمّ الحكايات الكثيفة، وكلمة الهذيان هنا ليست انتقاصاً من العمل، ولكنه هذيان البوح الداخلي وتشتته أثناء السرد الباحث عن مساحة لاستيعاب كم الحكايات الكثيفة والمتداخلة ما بين الآني والماضوي، حيث تتفجر الذاكرة بصور من الثقافة العربية المترسخة بالوجدان والتي انتقلت بثقافتها إلى الرجل البسيط ودخلت ضمن تركيبته النفسية والوجدانية، فـ (جبر) الشخصية المنسية داخل سلك المزرعة

يستحضر وجوده المنسي في تشبيه لا يخلو من الاستهجان بالذاكرة العربية التي تُسقط تاريخها بالنسيان وتُسقط قضاياها المصيرية بنفس الأداة، (جبر) هذه الشخصية المغروسة داخل المزرعة يستلهم قضية فلسطين، ويربطها بالوجود الداهم كحقيقة آلت إلى الغياب أو النسيان.

ففي حوار بسيط تعمقه الدلالة المنبثقة من تلك الجزئيات البسيطة التي تتواءم بخلق أجواء الفاجعة، يتحدث عن نفسه بأنه موجود منذ زمن بعيد ككيان أو قضية لكنها قضية قديمة ومنسية كفلسطين المنسية. والحدث في مجمله يتنبأ بشمولية فكرة التطبيع مع العدو الإسرائيلي من خلال الحوارية بين ثامر الذي يمثل النموذج للرجل المثقف وبين المزارع جبر الذي أشار للتطبيع بعقلية الرجل البسيط، وتركها تتعمق في ذهنية ثامر المثقف، وربما أرادت الروائية الإشارة إلى أن الأفكار الكبيرة تأتي من الأفواه البسيطة والمقذوفة على هامش الحياة. هذه الأفكار يلتقطها المثقفون وينادون بها فيما بعد، والروائية بهذه الإشارة تترك مفهوم التغلغل والأفكار من أعلى لأسفل، وتجعل الفكرة تنبت من أسفل لأعلى. فهل ما ينطق به جبر الشخصية البسيطة هو رأي تلك القطاعات الكبيرة من المهمشين؟ أم أن الروائية هي التي استنطقت هذه الشخصية بما يعترك في داخل الطبقة المثقفة التي تنتمي إليها؟ وسواء كان الاستنطاق حقيقياً أو مزيفاً، فهو يعكس التبرم من حالة الحرب طويلة المدى، و(جبر) يرى أن فلسطين هي نكتة التاريخ، فليس هناك حدث يفسر هذه القضية التي تسير عبر الأيام ككرة الثلج. وفي حوارية ممزوجة بالحسرة يتحدث (جبر) عن أمد التفاوض وعن خمسين عاماً انقضت من عمره في متابعة حرب كشفرة مثلومة لا تقطع ذبيحها، ويشكلان الحب والعشق بمفردتيهما ذات العمق المتباعد في تحديد المشاعر الإنسانية. مفردتان قد تكونان هنا اختياراً في حياة العائلة لأحداث الذوبان فيمن يحب مرددين بقول مضمر وصريح في أحيان: «أنا أحترم اختياري». وبهذه الانتحارية الاختيارية كأنما هي دعوة لفتح باب الموت الذي ينتزعه بمجرد أن يتذوق لسعة لذة الحب في أقوى حالاته وأسماها، وتتلون اللحظات بتلون التداعي الذهني الذي يجعل الاستطراد مزاجياً وفق الحالة النفسية والذهنية للسارد مما يحمل

النص آفاقا متنوعة ربما تكون إلى نوع من التشتت إذا قُرئت وفق التسلسل المبني على وحدة الزمن.

هذا التعارض كما ترى الأستاذة سهام القحطاني أنه أفقي، والرواية تسير بشكل كاسر للزمن ومتداخل معه وخالق أجوائه من داخله وفق تسلسل مبني على وحدة الزمن وتصاعده. بينما تجد للقراءة أفقاً متناغماً حين تكون مستندة على معرفة أن السرد ينطلق من بعده الاستطرادي وفق سرعة المخيلة في تشجر الحدث وتناميه على هيئة لونية يجمعها إطار اللوحة وتغدو الألوان ذات دلالات نفسية تقود إلى عمق اللوحة، وهذا ما قالته نورة الغامدي، حيث تدعو إلى ذوبان الألوان في بعضها دون اعتبار لفكرة الأسود والأبيض من مبدأ نبذ العنصرية ودحضها من خلال قرار فضة في اغتصاب زوجها الذي يهجر فراشها من أجل تطعيم العائلة باللون الكاكاوي أو لون عجوة التمر اللامع. وتحاول نورة مزج هذا العالم المتداخل بالتجسيد التاريخي لما هو أسطوري في تمازج يقترب من التسجيل لفترة عبرت الجزيرة العربية وازدهار بيع الإماء والمتاجرة بهن لتحل إحداهن كجارية عند رجل لا يعرف منها إلا كونها أمة مهمتها تنتهي بالتلفظ بكلمة سيدي وليس لها من حق في وقعة، عينيها في وجهه حتى لو أراد أن يلون رحمها بمائه، وفضة تحمل في ذاكرتها وعلى جسدها ذلك التاريخ من العبودية والإذعان المهين، هذه العوالم تهطل علينا من خلال بوح حميمي تتبادله الساردة مع الحبيب من خلال سماعة الهاتف وهو عبارة عن حوار يتم فيه سرد تلك الوقائع المتشابكة.

هذا التدفق العاطفي يشير إلى أزمة الأنثى التي لا تعرف الرجل في حياتها إلا من خلال سماعة الهاتف. وهذا يقود إلى خلق معضلة التواصل وخلق نوعية الحوارات السادرة في الغياب ومتجهة بحالات متخيلة، حيث يتحقق الحوار الفكري ويتغلب على الهاجس الشهواني، و(علامة) هو الرجل الذي تحاوره الساردة بوصفه الرجل الحلم، والذي رأت فيه الكاتبة الأنموذج للرجل الذي تحلم به كل امرأة عربية للسمو بواقعها عبر حوار فكري يقدر عقليتها أكثر مما يقدر جسدها، وربما في هذه

الحوارية الطويلة يغدو (علامة) هو الشخصية المفقودة في الرجل العربي، والذي تبحث عنه الروائية من خلال صفحات الرواية الممزوجة بالحكايات والعوالم التي تقدس كينونتها وتبعث في نفسها أمل العثور على (علامة) في الواقع، وليس من خلال أسلاك الهاتف، حيث لا تكون العلاقة مصطنعة والغايات مخبأة في الصدور. إلا أن هذه الشخصية تسقط كما سقطت في الواقع، فالبحث المحموم عنها يؤدي إلى معرفة نواقصها واستيطانها بالواقع وارتهانها لجذور ثقافتها الذكورية، ويبلغ الهذيان الذهني لهذه الشخصية أن تسأل صاحبتها فضة الميتة أين علامة، ويتحول الموت إلى انشطار في الشخصية هو النواة بين الحياة الراكدة وبين البحث غير المجدي عن النموذج من خلال أسلاك الهاتف.

*** الأستاذة حليمة مظفر:**

طبعاً ماذا أقول بعد الدكتورة لمياء والأستاذ عبده خال وسهام القحطاني والأستاذ سحمي، لكن أتصور أن الرواية ليست سيرة ذاتية للكاتبة نورة الغامدي. وعلينا أن نتعود ونحن نقرأ الرواية أنها ليست سيرة ذاتية.. ونرمي بشخصية الكاتب بعيداً عنا ونحن ننظر إلى هذه الرواية، لكي نكون حياديين تجاهها.

وأنا أقرأ هذه الرواية جاءتني صورة، أتصور أنها هي انتقاد الذاكرة لدى الأنثى، هكذا أرادت نورة الغامدي أو الساردة إلقاء الضوء على الأنثى أو العاطفة لدى الأنثى المهملة لدى الرجل في استخدام غريزته بشكل سادي. وأتصور أن الرسالة التي أرادتها الأستاذة نورة الغامدي هي الحقوق المعنوية والغريزية والمادية وجميعها تعتبر عرائس مصنوعة على مسرح الرواية. والمرأة وهي الذات التي كانت تسرد هذه الرواية هي مجرد جمهور أحادي أو شخص واحد فقط يقف أمام هذا المسرح يرى اختناقه ويصفق بخضوع وذل وموت في هذه النهاية.

استخدمت الرمزية بشكل جميل جداً، فجبر يعتبر فلسطين منتهكة، وبغداد المدينة التي انتهت وذاقت وبال أمرها في قبضة رجل، وهو الرجل الذي حطم المرأة

العربية أو المرأة القروية. أيضاً استخدمت (بركة) واسمها على مسمى، بركة، وتصبر عشرين عاماً، فهذه لابد أن تكون بركة. أيضاً فضة تأتي في المرتبة الثانية بعد لمعان الذهب، وهو ارتباطها بالتاريخ من جهة، وتصبر أن تكون رقم 2 بعد الرجل. أتصور أن السبتي وهو الشيبة، هو الشخصية التي أرادت الكاتبة أن تفتقر إلى الثقافة في التعامل مع المرأة، ولكن في النهاية وظفت الرواية الشخصية نفسها بشكل آخر. فمثلما عشق الرجل المرأة، فسيبدأ التعامل معها، وهو السبتي ذلك الشيبة الكبير في السن عندما يتزوج زينة بنت الرعيان وهي صغيرة في السن، عندما عشقها استطاع أن يعاملها معاملة أخرى باعترافها بعد موته رغم كبر سنه ورجولته المشوهة.

* الأستاذ محمود عبيدالله:

أولا أقول لن أكون متحيزاً لأدب المرأة وسأحاول أن أتحيز للجمال فقط. بالنسبة لقراءة الدكتورة لمياء باعشن، في رأيي قراءة متميزة جدا تنم عن وعي نقدي واسع. ولعل هذا الوعي النقدي كان قادماً من الرواية نفسها التي ساعدت الناقدة على استطلاع الخصائص الفنية المهيمنة على النص، ثم إن الدكتورة حاولت أن تقرأ ما بين السطور بشيء من العناية. وهذا التأويل يثري النص ويفجر أسراره، عكس ما شهدناه في القراءات السابقة.

أقول باختصار شديد أننا أمام فنانة استثنائية استطاعت أن تبلغ جبال السرد طولا وأن تخرق أرض المستور المسكوت عليه، «أعلم أنه يعجبك.. ضحكت من أنفها وتابعت: خذيه هو لك الآن.. أحبه يا فضة فلم تفعلين هذا، اسأليه كم يقول إنك لحوحة». يبدو العالم عند نورة الغامدي قليل الأدب، مستفزاً وحاذقاً في فرض ظلاله السوداء. تقول: «أتدري لم تصفعني، لأنك أنت قليل أدب، وعمتي جميلة قليلة أدب والسبتي وثامر والعالم كله قليل أدب». نورة الغامدي فنانة تصدت للإسمنت الجامد المخيف وصفعته بكلماتها ونالت منه أخيراً: «ما أجمل تلك اللحظات.. ما أروع قصر الحاجز وقت أن رفعت يدي له وخرجت على خيوط الشمس».

صوت ورؤية نورة الغامدي بينكم الآن يتغلغل في فضائكم فاحتفلوا به جيداً، إنه صوت واضح رزين قوي لا يمكن مقاومته إلا بشيء من الصبر والبكاء، ثم الهزيمة النكراء، تقول: «كنت أكذب على رجل شهد على حادث غير متوقع وسمع بأذنه كذبة غير مدروسة.. يا سيدي لأجل خالق هذه الصحراء.. يدفعها فتتعثر عند قدم رجل ثالث.. إني أستجير بك... ألخ». وقولها كذلك: «أعترف بأنني لم أستطع أن أجعلك تحبني ليس لأنني أنثى ناقصة، بل لأنني أنثى لا أجيد سوى الوضوح». الساردة أكثر من فنانة تفهم جيدا التقنيات التي تعجب النقاد، لكنها لم تتفاخر به لدرجة أن تظهره فاضحاً وعارياً، لكنه يبزغ من بين طيات النص كأرنب صغير ووضيع يطل ساعة ويعجبنا، ثم يبتسم لنا ونبتسم له ويمضي إلى حال سبيله: «أنا في نظرك ضحية ومسلوبة الإرادة، ومجبرة على أمر ليس فيه مراء ... إلخ».

صوت نورة الغامدي لم يكن يقصد إمتاعنا كقراء قصص تدفعنا اللذة وحدها للتواصل، بل حرك الداخل فينا بعنف عار جداً لا يسعى لأن يستره شيء، تقول: «أرنبة تخاف الخطى وتراقص المدى هلعاً حين تلامسها يد البشرية، أنثى ثعلب تنادل في الظلام ..وألخ». وكذلك تبدو الكتابة تحت مظلة الحرية المتقنة الفسيحة مهيمنة وصارخة وساخطة أحياناً، تلك الحرية التي يبعثها الشعور بالصدق مع الذات والصدق مع الآخر: «التواصل بيننا ضعيف منذ يومين، هل لأننا حلمنا بليلة مكة كثيرا، ثم جاءت عكس ما أردنا ...»، «ثمة خوف من أن يتلاشى هذا الصوت بين ردهات كلية الآداب ووكالة الكلية، لكنني أتوقع أن ثمة قوة سوف تشدها لكي تعود إلى عادتها الأولى العادة الأصيلة ذات الإحساس المدوي»، «صباح الموت»، «كنت فرحة بعملي الجديد في إحدى المدارس الكبيرة في البلد»، «وفي صالة تدريب ذهني صعب علي كيفية تدريب نفسي على أن أكون متجردة من جلد فضة من الخوف الذي زرعه هروب ثامر»، وقد أعجبتني عبارة الأخت الناقدة حين قالت «بركان واع، وأرجو أن لا يهدأ هذا البركان وأن يزمجر فينا ويحصدنا جميعاً بعد أن يدللنا جيداً ونطلب عندها هذه النهاية الجميلة».

بالنسبة للأخت سهام القحطاني، أقول غادة السمان ليست الصوت الجريء

الوحيد في هذا العالم، وأعتقد جازماً أن عمق الرؤية لدى نورة الغامدي فاق غيرها من حيث البناء واللغة والسرد المتقن، لم تشنق رقبة النص بقدر ما شنقت المسكوت عنه بأدوات متقنة ومنطقية. وإذا كانت هذه أولى رواياتها، فهذا يبث السعادة في قارئ نورة الغامدي بأنه سوف يقرأ أعمالاً أخرى وجديدة، وحري بنا أن نتابع إنتاجها المقبل بشيء من المكابدة. وإذا كانت اللغة تمنح الروائية الأمان فإنها تمنحنا كثيراً من الدهشة والتأمل والتفكر. كذلك لم لا تكون سيرة ذاتية؟ أنا أعتبر السيرة الذاتية هي من أصدق الروايات وأبسطها وأقلها تحذلقا حول التقنيات المملة أحياناً.

في النهاية، هي لم تقصد أن تتحول إلى ساعية بريد تنقل لنا الرسائل والإيماءات بقدر ما أرادت أن تنفذ في دمائنا رؤية خاصة مبدعة تجاه العالم وتجاه المفردات اليومية التي نعيشها.

* الأستاذة أمل القثامي:

عندما قرأت الرواية أحسست بانبثاق مشاعر رصت في اللاشعور في اللاوعي، لاصقت نفسي فتناولت دفتري لأكتب رؤيتي لهذه الرواية، فوجدت عبارة غادة السمان تكتب نفسها في أول السطر «ما أجمل وما أسوأ أن تكوني امرأة»، لا أعلم لماذا أوحت لي هذه الرواية بهذه المقولة المدفونة منذ سنوات بداخلي، هل هي البوح المعجون بالقوة الممزوجة برغبة التغيير والتمرد على سلطة مجتمعنا؟ هل هو موت فضة أثناء ولادتها وموت الحلم معها؟ أم هو علامة الذي ترغب كل أنثى بأن يسامرها؟ أم قضايا المرأة الأزلية التي أشارت إليها نورة الغامدي، تزويج الفتاة ممن لا ترغب رغماً عنها، الوضع الاجتماعي للمرأة بين كلمتي (زوجتك نفسي) و(أنت طالق)، القضية السرية المعلنة التي يعرفها الرجال في مجتمعنا بالذات ولا يريدون الاقتناع بها أنه إذا عرف امرأة قبل الزواج وأحبها وتزوجها يشك فيها، وتبريراً لذلك أنها طالما أعطته ستعطي غيره، ويتناسى أنها أعطته لأنها تحبه، وغيره لن يفرح منها بشيء ولو ملأ الأرض دموعاً فهي لا تحبه.

طبعاً قضية الرجل الشرقي بين الحب واللاحب، بين هيبة الرجل كرجل وبين الطفل المختبئ بداخله. ولو تأملنا الرواية لوجدنا في بوصلتها اتجاهات جديدة لم نعهدها في الروايات السابقة من حيث المضمون والشكل والانتماء، فحملت في رحمها الجراءة غير المعتادة، والحوار الممزوج بالمراوغة، يمازجها الخيال بالحقيقة، ولادة أفكار أنثوية مكبوتة لم تجهض من قبل سلطة المجتمع، فأنجبت ابناً باراً لرواية المرأة في السعودية نفتخر بها.

نستطيع أن نقول في رواية نوره الغامدي أنها تمثل قول الرواية ابنة المدينة فنجدها وصفت معالم المدينة بكل التفاصيل الدقيقة، وفي الرواية تداخل يلهب الفئات وزاده لهيبا الزمن الدائري مما اضطرني إلى عمل شجرة للعائلة. وأخيراً من باب التساؤل الموحى لي من هذه الرواية: لماذا يشاع بين فتياتنا في مجتمعنا قول، ليتني كنت ولداً، أو ليت أمي أنجبتني ولداً؟ لماذا تكره المرأة في مجتمعنا أحياناً أن تكون امرأة؟ هذا ما أحيله لكم يا من نتمنى أن نكون مثلهم.

*** الدكتور بكر باقادر:**

أقول ربما، يا دكتورة لمياء، إن قضية البوصلة، وهي في لاوعينا، ترتبط بالقبلة، والقبلة ترتبط بالطريق الذي ننتهج، فلماذا لا يكون القصد من بين المقاصد أن هناك قبلة رجولية في مجتمع بطريكي؟ وحينما تحتار البوصلة في جهة القبلة التي يمشي عليها المجتمع، وأنا لا أتكلم عن قبلة الصلاة، يجمح السؤال المحوري ربما لأي امرأة: من أنا في مجتمع ثقافته ثقافة بطريكية، وما يصدمني في هذا النوع من الأسئلة هو طريقة المعالجة، وأقول بأن الرواية جميلة، لكن أنا لا أرى بأن الذي يجعل السؤال أكثر حيرة من يتمرد، وإنما من يشغل البوصلة، بمعنى أنه كلما كان هناك سؤال محير، فلماذا تأتي علاقة الرجل بالمرأة أو الذكر بالأنثى بالصورة التي هي عليها؟ يصبح السؤال أكثر جراة وأكثر عمقاً، أما حينما يكون الجواب جاهزاً في شكل تمرد فإنه يصبح كأنه رفض لبنية لا نعرف مساربها ولا نعرف أعماقها. وهنا تكون قيمة الرواية.

كلما عبرت الرواية عن امرأة ساذجة تقال لها بطرق مختلفة أن عليك أن تكوني كما أنت كجدتك، وأنها بسذاجة وببراءة تتساءل لماذا ، يصبح الموقف غير مؤدلج، وتصبح البوصلة تشير إلى جهات لم تستقر بعد. أما حينما نحرك البوصلة ونقرر بأنها في اتجاه معين يصبح مونفستو مؤدلج متخذ موقف جاهز وتصبح الرواية هي في واقع الأمر صرخة، ولكنها صرخة محسوبة الأبعاد بشكل سابق، أعتقد إحدى إشكالات المجتمع العربي السعودي اليوم، هو لماذا العالم كله ينتقد المجتمع السعودي بخصوص أوضاع المرأة؟ وكثرة الحيرة في أن يقلقنا السؤال، وتمسكنا بالمجتمع البطريكي يجعل السؤال سخيفاً، لهذا حينما تأتي رواية لا تقدم إجابة، وإنما تسعى إلى إثارة الفضول في داخلنا تلك ستكون هي الرواية النسوية، أتمنى من نورة الغامدي أن تكتب تلك الرواية.

* الدكتور عالي القرشي:

يبدو لي أيضاً أن هذه الرواية تدخل ضمن نوع الرواية الكاتبة، ويبدو لي أن هناك نوعين من الروايات، الرواية الكاتبة والرواية الحاكية. الرواية الحاكية هي التي تقوم بحكاية أو بسرد حدث تم، فتجد الرواية لا تعطيك أبعاداً أكثر مما هي تحكي، لكن الرواية الكاتبة تبدو لي أنها تنداح مع الكتابة وتشتغل من خلال الكتابة، وبودي لو أن قراءة الدكتورة لمياء باعشن خرجت لنا بتصور عن النصوص التي استثمرتها الكاتبة داخل الرواية، سواء تلك النصوص التي هي مدونة نصاً، وتلك النصوص التي تشير إليها الموروثات وتشير إليها الحكايات داخل هذه الرواية.

* الأستاذ كامل صالح:

تعود بنا هذه الرواية إلى العلاقة التنافرية بين الرجل والمرأة والتي لمسناها خلال الروايات السابقة باستثناء رواية رجاء عالم التي رفعت المرأة إلى مصاف المصطفيات إذا صح التعبير، فهل توجد رواية نسائية بغير هذه النظرة الدرامية

والمأساوية تجاه الرجل الآخر. إن ردات فعل نجدها تتنفس عبر الكتابة، وكأن اللغة تحولت من لغة تواصل إلى فعل انتقام، إلى دلق ما يختزن في هذه الذاكرة النسوية المضطهدة من الرجل، وهو الباب الذي يختزن خلفه تراكمات المجتمع والسلطة والعادات والتقاليد.

أشبه الرواية بالمرأة الحبلى. ولعل دلالة المطر في البداية ما هي إلا النطفة التي أدت إلى هذا التكور الدائري الذي تمدد بشكل لولبي لينتج أخيراً فعلاً نسائياً بامتياز، وهو السؤال الأخير: أين الرجل؟ والرجل ثمة حالات كثيرة، التساؤل عن الرجل هو التساؤل عن المدن أيضاً الضائعة، ولعل مصطلح (فضة) يحيلنا إلى المثل الشعبي (إذا كان الكلام من فضة، فالسكوت من ذهب).

* الأستاذ صبري رسول:

الرواية تفتح آفاقاً رحبة لأفكار ربما كانت خجولة إلى أمس قريب، ثم ترسم العلاقة التي تجعل للمرأة ذاتاً مرادفة للرجل، وليست ظلاً يقصر أو يطول حسب مزاجه. فالكاتبة صورت في الرواية الرجل الشرقي بكل كيانه وصفاته وتناقضاته، ذلك الرجل الذي يرسم المرأة وذاتها وفق هذه المقاييس. فالرجال يتزوجون ويخونون وينامون في فرش غير فرش نسائهم، اللعنة على الرجل ليس كذات وكيان إنساني، بل على تلك التناقضات في شخصيته، اللعنة على سادية الرجل الذي أشعل النيران على بغداد فالتهمت مع بغداد امرأة لا تعرفها وجهة البوصلة.

الكاتبة في الرواية توجه بوصلة العلاقة بين الرجل والمرأة نحو الأفق الصحيح فاختفاء فضة بعد موتها عودة للحياة الحرة، وثنائية الجسد والروح هي وجه لثنائية الرجل والمرأة، والمشاعر تبقى متوترة في هذه الرواية لدى المرأة ولا تعرف الاستقرار، بدليل يقينها بأنها رقم في طابور طويل في حياة ثامر، لكن ساردة تلقي بهذا النوع من التوتر على الرجل (ثامر)، مشكلة ثامر أنه لا يستطيع أن يحسم الموضوع ويكون له استقلالية. وسؤال للأنثى: هل الأنثى لا تجيد سوى الوضوح؟

وهل تبقى الأنثى على فطريتها كما تقول ساردة: «إنني أنتمي إلى كائنات الدنيا الأكثر فطرية ونقاء؟» وسؤال للدكتورة لمياء وأشكرها على قراءتها العميقة: هل الرواية، إلى حد ما، جزء من السيرة الذاتية، أو هل هي جزء من الرؤية والتصور لسيرة مفترضة، إلى أي منهما تنتمي هذه الرواية؟

* الأستاذ عادل خميس:

لدي مجرد سؤالين أسألهما للدكتورة لمياء باعتبارها القارئة الرئيسة. السؤال الأول حول لغة رواية نورة الغامدي.. أليست لغة عالية؟ أستطيع أن أقول إنها ليست لغة شعرية، ولكن نجد فيها كائنات شعرية كثيرة، وهي لغة عالية أو متعالية، أربطها بالصفات الأنثوية التي ختمت بها الدكتورة، الاحتواء والتباهي. ونستطيع أن نقول زيادة نسبة التباهي. أيضاً التضليل والغموض يرتبط بهذا السؤال والدكتورة لمياء أشارت إلى التضليل والغموض. السؤال الثاني الموت كشخصية متسلطة تسلطت على عالم الرواية عامة، أين كان وجودها، أين كانت بالذات واقفة في رواية الأستاذة نورة الغامدي؟

* الأستاذة نورة المري:

الرواية أثارت فضولي وإعجابي، لكنني شعرت أن الأفكار كانت بحاجة إلى تسلسل ونضج أكبر. كما جاءت لغة الكاتبة غنية بالوصف مما يدل على نجاحها في مجال كتابة رواية ناجحة فنيا، بالرغم من تداخل الأجناس الأدبية في الرواية، وذلك واضح من خلال السيرة الذاتية، ومن خلال تمازج السرد بالشعر. كذلك ألاحظ اهتمام الكاتبة بالتناص وخاصة التناص الأدبي. فهناك أصداء لكثير من الأوصاف المقتبسة من روايات أخرى. هناك نقطة سبقني في الإشارة إليها الدكتور عالي القرشي، وهي أنه كان بودنا أن تشير الدكتورة لمياء إلى نصوص ثرية تتجه اتجاها تطبيقياً ومنه إلى النظري؛ بمعنى أنني شعرت أن الجانب النظري طغى على الجانب

التطبيقي في قراءة الدكتورة لمياء. والقراءة الإبداعية غالبا تبدأ من التطبيق وتنتهي إلى التنظير. ولا ينقص ذلك من جماليات القراءة عند الدكتورة لمياء التي دمجت بين هذين البعدين بطريقة أوحت لنا بإهمال الجانب التطبيقي، وكأننا أمام نظريات تقود النص وليس العكس.

أخيراً لاحظت أن إحدى المداخلات أطلقت على الرواية رواية مدينية. الحقيقة أنني أجد العكس من خلال ورود أوصافها حتى لو كانت تجري في مدينة، فقد لاحظت أن الأوصاف الواردة في الرواية تدل على عكس ذلك تماماً.

* الأستاذ علي الشدوي:

في هذه الليلة كنت مصمماً على أن أصمت، لكن بعض المداخلات تثير فضولي. فليست القراءة هكذا، ليست إطلاق أحكام جزافاً. البعض قال إنه يستحضر كاتبة لا تمت لهذا النص بصلة. البعض يقرأ رواية يستحضر شاعراً. البعض يقرأ كلمة ويبني كوم من القراءات هباء. البعض يقرأ جزءاً ويعلق. نحتاج إلى نوع من المنطقية على الأقل في القراءات. أنا لست ضد أن تصادر عملاً، لكن لماذا صادرت؟ وهذا هو الشيء الأساسي. إذا كان هناك شيء ما في الرواية غير موظف، يمكن أن نتساءل، لماذا لم يوظف؟ وكيف يمكن توظيفه؟ وما الذي جعلك تنظر لهذا الجزء بالذات أنه لم يكن موظفاً بالشكل الجيد؟ من السهل جداً أن نصادر أي شيء.

على كل حال، أنا صلتي بنورة صلة قديمة منذ أصدرت مجموعتها القصصية الأولى (عفواً لازلت أحلم) وكنت أراقبها عن كثب، وكنت أضع يدي على قلبي أن تتوقف، لا سيما أنها تعيش في قرية وفي وضع اجتماعي قد يكون ضاغطاً. وعندما أصدرت مجموعتها القصصية الثانية (تهواء) وهي صدرت عام 96 وليس عام 93 كما قالت الدكتورة أميرة. فرحت جداً بهذا لأننا سنكسب كاتبة. ومنذ الآن لا أبالغ إذا قلت أن نورة الغامدي أكثر الكاتبات موهبة لدينا في الساحة، وكنت أتوقع أنها ستكتب رواية، لسببين أساسيين. السبب الأول أن الحيل السردية عندها ممتازة.

فعندما تقرأ قصصها لاسيما (تهواء) لا تجد فيها فراغات، وعندما تنتقل في القصة تجد أنها متماسكة، والرواية السرد فيها قائم على الحيل السردية. وكلما كان الكاتب متمكناً من الحيل السردية، كلما كتب كتابة جيدة.

الشيء الآخر هو أنني كنت أتوقع أن تكتب رواية ممتازة لأن نورة تقف على تل مهول من الحكايات، حكايات القرية وجزء قد يكون مغيب نوعا ما وهي المنطقة الجنوبية. وهذه الرواية لم تفاجئني في قيمتها وفي موضوعها. وأعتقد أن هناك نماذج أولية لهذه الرواية. وسأذكر بعناوين بعض مجموعة (تهواء) مثل قصة (في كم جدي) وشخصية السبتي ولدت من تلك القصة. أيضاً هؤلاء العجائز الموجودات في هذه الرواية ولدن من رحم تلك القصة. كما أن لديها قصة اسمها (الليلة) وموضوعها الزواج من ثانية وثالثة. أعتقد أن النماذج الأولية الموجودة في هذه الرواية موجودة في قصص نورة الغامدي، وبالذات في مجموعة تهواء. كنت أتمنى من الدكتورة لمياء وأنا لا أملك أن تكتب مثلما أريد، ولكن كنت أريد أن أقول لها أن كل خطاب لا يكف عن إنتاج نقائضه، ومن ثم يتعين عندما نتعامل مع خطاب المرأة أن نقترب منه باحتراس شديد، لأن الخطاب دائما ينتج نقيضه أو لا يكف عن إنتاج نقيضه. أزعم أني قرأت الرواية بشكل جيد، فنورة في هذه الرواية، تتحدث عن المرأة بشكل عميق. فالفضاء في الرواية قرية، وسيكون الرجل حاضراً داخل سياق من التصارع والحرب اليومية والتفاعل. وهذا واضح في قصصها ويمكن انتقل منها إلى الرواية. أيضا حينما يسمح الرجل للمرأة في قصصها لكي تتحدث فليس من أجل تقدير حديثها أو قيمة ما تتكلم به، ولكن من أجل أن يورطها ويبين أنها ضعيفة وهو واضح جداً في مجموعة (تهواء) وفي هذه الرواية أيضاً. عندما يسمح لها بأن تبوح فليس من أجل أن يقدر ذلك البوح، ولكن من أجل أن يبين أنها أيضاً ضعيفة حتى في بوحها أو حتى عندما تريد أن تتكلم يتيح لها الفرصة لكي يبين ضعفها.

السؤال الأساسي، لماذا الهاتف؟ هناك إمكانات سردية هائلة لأن يتم ذلك اللقاء، وليس شرطاً أن يكون عبر الهاتف، وحدث في الرواية أن تقابل الدكتور معها

ومع فضة.. إلخ، ولكن لماذا ذلك الهاتف. أعتقد أن الهاتف أشبه ما يكون بمسافة ما مفصولة بيني وبين الآخر، لا أستطيع أن أواجهه، ولكنني أقف بعيداً عنه حتى لو كان بالهاتف وهو بجانبي. فالهاتف يعني أن هناك مسافة كبيرة، على الأقل مسافة وجودية، وليس شرطاً أن تكون مسافة أرض، هذه الناحية الأولى.

الناحية الثانية، عندما تتحدث ترى رجلاً تتحدث معه في هاتف، تفكر أنه يتحدث مع نفسه ولا يتحدث مع آخر. أعتقد أن هذه الرواية نجحت في التصور الذي تحمله، تصور أن المرأة لا تناجي الآخر إنما تناجي جزءاً منه في ذاتها، ومن ثم خرجت الرواية أشبه ما تكون بفضفضة وهذيان وأضع (فضفضة) و(هذيان) أيضاً بين قوسين. هذا الهذيان فقط بصوت مسموع.

• الأستاذ حسين المكتبي:

سعادة الدكتورة لمياء أهنئك على ما قدمته من قراءة نقدية متماسكة، فقد شعرت بسعادة كبيرة لاستخدامك أكثر من أداة لأكثر من مفهوم إجرائي نقدي وسيميائي وتفكيكي وأعني أدوات التلقي استخداماً واعياً وموضوعياً مخدماً باتجاه استكناه الذات الأنثوية وتعددها، ولم يكن تذوقك للعمل ورؤيتك النقدية أقل رقيا ووعيا وأشكرك لهذا الرسم التوضيحي الذي قدمته، والذي يغني كثيراً ويفتح قراءات دلالية أخرى، وأسألك عن اتكاء الخطاب على الذات، وبحثك عنها، ومحاولة تجسيم هذه الذوات وتحديد أطرها ومعالمها، كل ذلك كان من الواقع، فهل تعدد الذوات خدم الرواية على مستوى الخطاب الأيديولوجي الذي تريد أن تقدمه نورة.. وهل ثمة دعوة لذات نموذجية تدعو إليها الرواية؟ وأيضاً حصر الذات الرجولية بين جهتين، هل يعني أن الرجل حقق ذاته ولا تهمه الاتجاهات، وبالتالي هل لازالت المرأة تبحث عن ذاتها وما هي بوصلتها الآن؟.

بالنسبة للسيرة الذاتية، وهي مشكلة تحضر دائماً. لابد أن جزءاً من حياة الشخص يدخل في كتاباته، حتى يمكن الحديث عن مصطلح السيرة الروائي. ولذلك،

يجب محاولة الفصل بين السيرة الذاتية البحتة والسيرة الروائية. لم أقل إن النص سيرة ذاتية. لقد قلت أن هنالك أجزاء من حياة نورة مبثوثة في ثنايا النص. ولم أتطرق لحياتها الخاصة بأي شكل من أشكال. لقد اعتمدت فقط على أشياء موجودة داخل النص. معالم المكان واضحة، وكذلك ارتباطها بعالم نورة الخاص. وجزء من هذه الحياة عاشتها الكاتبة ولازالت تعيشها.

بالنسبة للغة الرواية، وقد كان التساؤل عن شعريتها، وما إذا كانت خدمت النص وكيف. طبعا توقعت سؤالاً عن علاقة عنوان الورقة بالتحليل الكلي للرواية، وخاصة أن قراءتي كانت مرتبطة بعنوان الرواية. فما علاقة السحلية والحمامة والمرأة المختفية؟ وربما كانت القراءة مرتبطة بالوقت، فاضطررت أن أقطع هذا الجزء. قراءتي للنص ارتكزت على البوصلة في إيجاد امرأة مختفية داخل النص. لا هي الساردة ولا هي الراوية ولا هي البطلة. وهنالك نقاد للأسف لسماع (الكوديشن) عن وعي القارئ المتمرس بوجود صوت آخر في السرد، صوت يهيمن ويحرك أجزاء النص دون أن يكون له وجود فعلي داخل الحكاية، ويسمع صوته خلال السرد. وتجد هنالك لمسات على النص في تحويل الأحداث إلى مجريات تخدم الفكرة العامة للكتاب. وكتاب نورة الغامدي أحسن مثال فعل ذلك في علمي. فهناك كثير من الروايات حاولت أن تعمل هذه القراءة. وقراءتي لرواية نورة الغامدي أحسن مثال نموذجي لوجود هذه المرأة، للارتباط بحكاية التحجب والتخفي. فالنص الذي أمامنا ليس مغلقاً وليس مفتوحاً، وإنما نص محجب. وهنالك هذا الوجود لامرأة. حاولتُ أن أقول من خلال السرد كيف يتناقض مع الساردة، وكيف يسبقها زمنياً، وكيف يحاول أن يكبح جماح السرد فلا يقول كل ما عنده. فالنص نفسه يتصرف تصرفات أنثوية، ولها ملامح أنثوية. وهو أحياناً يتوجه إلى القارئ كرجل فيعرف أن هنالك توقعات لنظرة الرجل للمرأة فتختفي ملامحه وتعود للظهور ثانية. والظهور والتخفي جزء من الإغراء بإكمال القراءة، ولذلك فالقراءة لا تعطي كل ما عندها من البداية، وعدم وجود التراتب السردي مهم جداً أيضاً في التخفي في سياقات الزمن المتحركة وإثراء النص بأجزاء أخرى أو بنصوص أخرى من أنواع الحكايات الشعبية. لو رأينا

القصتين هالة الحمامة حمامة أحمد البدوي وقصة السحلية الجنية نجد هنالك التيمة نفسها. وهذا ذكاء مفرط من نورة الغامدي. إنها حتى لم تدخل أجزاء أخرى أو نصوصاً أخرى تخدم هدف الفكرة العامة، يعني هنالك في القصتين التخفي للمرأة أو ظهورها وتقنعها بأشكال أخرى. فتظهر كسحلية للأمير، ثم تعود لتختفي، وتعود لتظهر كامرأة أخرى. فهنالك امرأة تتخفى في الحكاية، وكذلك حكاية الحمامة وأحمد البدوي، فيها امرأة على شكل حمامة. القصتان جميلتان جداً في تخفي المرأة وعدم قدرتها على المجابهة، ولجوئها إلى الخدع والحيل، ولجوئها إلى المسايرة والمجاملة كطريقة للبقاء. ولذلك فإن الشعرية في هذه الرواية تخدم غرضين حقيقة؛ أولا جهة الجمال. فالجمال إذا كان السرد كأنثى يتخفى داخل النص، فواحدة من الصفات الأنثوية هي التجمل. فهو الناحية الجمالية التي تصف السرد كأنثى. أما الأخرى فتخدم مسألة التخفي في النص. فهي بعض من الحواجز النصية. عندما نحاول أن نعرف الحكاية أن هنالك نصاً شعرياً يأتي في النص فيبعد الحكاية، فكأن الأنثى هذه تختفي وراء الصفات الشعرية. بالنسبة لقراءتي للذات، ذات الأنثى، فتبدو في هذه الرواية ذات جماعية وذات كامنة، وتحاول أن تكون هناك مؤازرة أنثوية لدعم الإحساس بالذات. فهذا الدمج بين الساردة والكاتبة والبطلة إلى حد التماهي يعني أن قوة المرأة تأتي ليس بالضرورة للمحاربة، ولكن لتعزيز الإحساس بالنفس والاعتداد بها وإظهارها وعدم الخوف والارتباك، وخاصة أن الرجل لا يختلف في معاملته للمرأة، يعني من السهل جدا أن يقول أرسلوها للمدرسة وعلميها ووظفيها، وإحساسه الداخلي أنها غير قابلة للتعلم، وغير قابلة للتطور، فستظل في نظره امرأة محصورة في هذا اللفظ. فتعامل النص مع النساء يظهر ذلك. لكننا نجد أن فضة العجوز غير بركة غير فضة الثانية وغير ذات الساردة. فهي تتطور مثل ما يمكن أشبهه أنا بشعلة (الأوليمبية)، بمعنى ليس هناك امرأة واحدة، ولكن امرأة تسلم الشعلة لامرأة، فلذلك يحصل تتطور، لكن الرجال لا يسلمون الشعلة.

* * *

رواية "عيون على السماء"

الذاكرة الشعبية حين تكتب

رواية عيون على السماء أقامت
سرداً شفوياً يختلف عن المكتوب

عبده خـــال

تبقت ليلة واحدة لتقديم هذه الورقة وأنا لم أكتب شيئاً، لقد دربتني الصحافة أن أكون جاهزاً في أي حين للكتابة في موضوع ما حتى ولو لم أكن راغباً في الكتابة. لكنني كلما شرعت في الكتابة عن هذه الرواية توقفت فجأة.

وها هي الأيام الممنوحة لي قد احتضرت ولم يعد هناك سوى هذه الليلة وبقية نهار الغد. ما الذي حدث؟ لماذا أقف عاجزاً عن الكتابة بهذه الصورة التي تشعرك أن عليك أن تخيب آمال من ينتظر منك تقديم التزام أدبي قطعته على نفسك؟

كنت أعود للرواية بين الحين والآخر باحثاً عن مدخل يمكن من خلاله الولوج إلى هذه الرواية ذات الأرضية الملساء الصلدة والتي تشعرك بأنك دخلت إلى كمين أعد لك في غفلة منك، ففي أحيان كثيرة تكون العناوين شراك أعد لنا بعناية، فلو أن يافطة حملت كتابة تشير إلى أن المكان الذي تعتلي واجهته هو لمتحف وتكون مغرماً

بالمتاحف فلن تتردد في الولوج إليه وعندما تجد نفسك بالداخل وتكتشف أن لا شيء مما أغرتك به اليافطة موجوداً، ستخرج متيقناً أنك تورطت بسبب تلك اليافطة.

من وجد نفسه في هذه الممازحة الثقيلة عليه أن يخرج من ذلك القبو بأسرع ما يمكن مكتسباً تجربة أن ليس كل ما يكتب على الواجهات يحمل مبتغاك. وربما يحملك هذا الموقف لتذكر المقالب التي تحدث في أفلام الصور المتحركة حين يقوم أحد شخوصها بالإيقاع بخصمه داهناً جزءاً من أرض صلدة باللون الأزرق المتدرج راسماً بحراً متلاطم الأمواج (يرسم شركه بإتقان) فتقفز بكل اندفاعك صوب أعماق البحر المتوهم لتنبهك صرخاتك المتألمة أنك قذفت بعظامك لأرض ليست بالرحيمة لتكتشف أنك كنت ضحية اللون – المنظر الذي اقترن بمخزونك الثقافي عن البحر وشكله وأبعاده.

هذا ما فعله بي مسوق الرواية هو نفس المقلب الذي لا يحدث إلا في أفلام الصور المتحركة حين يحمل توم يافطة تشير إلى مدينة يقصدها خصمه جيري، يحملها من مكانها ويضعها في مواجهة خصمه فيسير وفق الإشارة ليجد نفسه أسيرا في مستنقع مائي. فالعمل الذي قرأته يحمل دلالات مغرية كثيرة، يحمل يافطة كتب عليها رواية، وفي أعلاها أن الرواية حاصلة على المركز الأول لمسابقة ثقافية ضخمة في بلادنا، وثبت أيضاً أنها طبعت ثلاث طبعات وجاءت كلمة الناشر معمقة الإحساس بأنك ستقف على عمل مذهل. كل هذه البهارات كانت كمقالب أفلام الصور المتحركة أنجزها ناشر هذه الرواية بعناية فائقة.

* * *

يقول كولريدج إن حياة أي إنسان مهما كانت تافهة ستكون ممتعة إذا رويت بصدق. فهل الصدق المقصود به أن أكون متمتعاً بخصلة الصدق في القول أو المشاعر، أظن إن هذه الخصلة لن تجدي الراوي في خلق عوالم روائية مقنعة إذا كانت هي السلاح الوحيد، وإلا كان أمامنا جميعاً أن نكون رواه بمجرد استلال هذه الخصلة لكي نكتب.

وأجدني منساقاً لإضافة كلمة على لفظة الصدق لتشكيل جملة تنص على:

(إن حياة أي إنسان مهما كانت تافهة ستكون ممتعة إذا رويت بصدق فني) والصدق الفني أن يتطابق الصدق كمفردة أخلاقية مع توفر أدوات السرد لكي تخلق المتعة، والمتعة التي أفهمها أن تخلق في وجدان المتلقي بعداً جمالياً يدهشه ويدخله في أجواء مدهشة يعيشها لكنه لا يشعر بروعتها كما يجسدها السارد. فالسرد هو السبيل الذي نعقل به الأشياء كما يقول (جوناثان كوللر) في كتابه «نظرية الأدب».

نعم فنحن نعقل الأشياء من جملة تراكيب لفظية وفعلية تتسق بعضها مع بعض لتخلق لنا جماليات تؤسس في المخيلة وفق ذائقة تلك المخيلة التي تربت على ماهية السرد وبلغت في تربيتها حد النضوج تتوافق مع التجارب الناضجة وتعزف عما هو أدنى من ذلك. وعزوفها عن السرد ينبع من كون التراكيب اللفظية والبناء غير متسقة مع المخزون السردي الناضج الذي يقبع في دواخلنا مما يجعل المرء يعزف عن سماعها أو يمجها أو يعرض عنها، ولذلك تجدنا في أحيان نقول عن فلان أنه لا يعرف كيف يتحدث، أو نسمع قولا من فلان فنقول لقد سمعنا الحكاية من فلان بصورة أجمل.

هنا يكمن سر السرد، سر المتعة والتشويق، تلك الجمرة التي تظل محافظة على وهجها وحرارتها وإغرائها ومتمتعاً بتقليبها في ليل قارص، إن الرواية متى ما تركتنا نقلب صفحاتها قافزين بعض مقاطعها أو مستخفين بلوعة شخوصها يكون السارد قد تحول من شخصية مهيمنة على العمل إلى شخصية مشاركة في خلق ذلك الاستهجان والاستخفاف، فالسارد ينقل روحه الأولى إلى المتلقي فكلما كان السارد متناغماً وجلداً في تأسيس هيبة لشخوصه وأحداثه انتقلت هذه الروح إلى المتلقي.

والتفضيل بين فلان وفلان في سرد حكاية شفوية يشي بعدم اتساق وتناسق المتحدث (الذي رفضنا حكايته وفضلنا نفس الحكاية من متحدث آخر) إن قبولنا

بسرده ينم عن مقدرته في تأسيس بنى معمارية سردية في دواخلنا بينما من رفضنا حكايته كونه أحدث قولا مهشماً سردياً.

ولا يكفي أن تسرد لي أجمل القصص بأسلوب لا يتسق مع جمالياً ذائقة المتلقي، فطريقة القول هي طريق المتعة، وفي غياب المتعة غياب للتلقي.

كنت أحاول أن أجد جماليات أنطلق منها للكتابة عن رواية عيون على السماء للأستاذة قماشة العليان بعيدا عن مضمون الخطاب النسوي، فأجد نفسي حائرا بين قناعاتي في كتابة الرواية كفن يجب أن يتقدم على أي غرض سابق وبين ذلك الخطاب الذي اتسم بالركاكة والتفكك. فكل منا لديه خطابه السردي والذي يتمايز سرده من سرد إلى آخر. كل منا يصوغ ذلك الخطاب وفقاً لدرجات من التمايز في طرائق السرد.

ورواية عيون على السماء بدأت بمخاتلة مقصودة (نصبها الناشر) بوضع إشارة تنص على أنها رواية حصلت على المركز الأول لجائزة أبها الثقافية لعام 1418 ناهيك عن مقدمة الناشر الذي حملها فوق الأعناق (وهي الإشارات التي ذكرتها من البدء)، والرواية بهذه الإشارات تضع شركاً للقارىء الباحث عن التميز ويمكن لها أن تغرر بمجموعة كبيرة من الناشئة حين يظن أن الكتابة بهذه الصورة هو الأنموذج وهنا علينا أن نحمل جائزة أبها مسؤولية دفع عمل متواضع للمركز الأول فكما توجد حماية للمستهلك في شؤون الحياة يجب أن توضع حماية للفن.

وكانت العتبة الثانية الأكثر مخاتلة أن الرواية طبعت ثلاث مرات فهل هذه الطبعات تم استهلاكها من قبل القراء فعلاً، وإذا كان الأمر كذلك فإن ثمة أمراً ملحاً على تكثيف الجهود من قبل المؤسسات الثقافية لتغير الذائقة القرائية أو السمو بها.

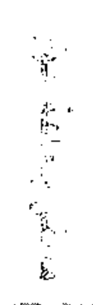
ماذا تود أن تقول عيون على السماء؟

يبدو أن ذاكرة الكاتبة كانت ممتلئة بالسرد الشفوي ومبتعدة تماماً عن تقنيات

الرواية الحديثة أو الكلاسيكية، وأقول ذلك لأن الكاتبة لم تقدم لنا سرداً متشعباً بين الوصف والحوار والاستبطان، لم ترسم شخصياتها بعناية، فالشخوص لا نعرف منها إلا الظاهر، لقد اتخذت الروائية من السرد الشفوي منهجا فأبقت لنا سطوح الأشياء أو ما يمكن أن أسميه الخارج، الخارج في الوصف وفي الشخصية وفي الحوار بينما غاب الداخل تماماً ونأت (الروائية) عن محاولة الوصول إلى الداخل فنحن لا نعرف دواخل تلك الشخصيات بتاتا، نعرفهم شخوصا لها أسماء متخذة من المفردات الإيحائية عجينة لتجسيد المشهد، فرسم المشهد كان قائماً على بناء الحدوتة الشفوية وعلى المتخيل من قبل القارئ (فهدى) الجميلة الباهرة الجمال هي سندريلا في شكلها الجمالي وعماد الوسيم هو البطل الذي تحلم به فتيات الستينات المنتج من قبل الشاشة العربية والحدوتة تراكمات درامية جمعت بطريقة الكولاج من القصص الرومانسية حتى أن هذا التجميع (القص واللصق) لم يتم على يد ماهرة فكان المنظر متبايناً والألوان متغايرة ومستفزة.

جرت أحداث الرواية على أرضين (الكويت والسعودية)، والفضاءان لهما اختلافهما، ولهما سماتهما الواقعية والتي من المفترض أن تجسد نصياً، إلا أن هذين الفضاءين بقيا متطابقين ليس فيهما أي افتراق أو اختلاف بينما المكان أداة محركة لتلوين النص ومانحة إياه بعداً داخلياً له سطوته على الشخوص وعلى سير الأحداث.

وظلت البؤرة النصية طاردة للتراكم السردي بالاستعراض اللاهث للأحداث والتناقض بين المؤسس والمستحدث فالرواية غزلت غزلاً بدائياً بخيوط ذات وبر كثيف، وتنكث غزلها فيلتقي المنكوث بالوبر مكوناً خيوطاً تحرص الأصابع أن لا تمسها كي لا تزيد فوضوية المشهد.



إن الساردة أشبه بمن جلس على شاطئ بحر وأخذت تتحدث عنه على أن السيارات التي تعبره هي من ذوات الأربع، هذه الجملة السريالية يمكن أن تكون مجسدة ربكة للقارئ حيال ذلك اللهاث السردي، كما أن فوضوية السرد عمت

وتداخلت لدرجة غابت فيها تقنيات عديدة للعمل فالساردة قادرة على التخلي عن شخصيات محورية حيث تقوم الشخصية بدور بناء درامي مؤقت ثم تقذف للنسيان أو التغيب وعملية تكوين بؤرة السرد بمستوياتها وعناصرها وتواشجها تعددت، تداخلت الأصوات والضمائر ولم تتناغم حالات العرض والسرد وسقط الزمن ما بين التاريخي والآني، فتنافرت الأبعاد المعرفية والموضوعية والذاتية من الالتحام ببؤرة النص.

* * *

كما قلت فإن الرواية انطلقت من ذاكرة شفوية تبتعد كثيراً عن تقنيات الرواية سواء كانت الرواية الحديثة أو الكلاسيكية، فكانت العملية السردية هي عملية تعتمد على ذهنية متلقي ذات عمق شفوي. وهذا ما يفسر تعدد الطبعات على سبيل المثال ولو أردنا أن نتابع الرواية من داخلها لكي ندلل على ذلك فسنجد مؤشرات لا حصر لها يمكن أن نجد ذلك في الصفحة الواحدة.

هذه الملاحظات سأعمد على تسجيلها هنا:

* استخدمت الروائية ضمير الغائب كضمير أساسي في سردها إلا أن هذا الضمير يتشكل في بنية النص ويتغير لثلاثة ضمائر من غير تثبيت مسوغ نصي لهذه التغيرات مما يخلق ارتباكا في تلقي الحدث.
* تمثل شخصية جابر (ابن هدى) شخصية محورية منذ البدء هذه الشخصية استخدمتها الروائية لتحريك الحدث وخلق تصاعد درامي في الأحداث، إلا أن هذه الشخصية لم توفق الروائية بالاعتناء بها فهي كما قالت الرواية من البدء أنها مصابة بشلل في المخ (وأتصور أنه لا يوجد توصيف طبي لحالة مرضية بهذه الصيغة) وكما هو معروف لي أن المصاب بشلل المخ لن يستطيع الحركة أو النطق، إلا أن هذه المعلومة الطبية غابت عن الروائية فجعلت جابر يتعرف ويتكلم ويميز الحالات العدائية لسالم على سبيل المثال عندما عادت هدى للكويت لرؤية

طفلها جابر. كما أن جابر اعتنت به أمه منذ ولادته وفي أسبوعه الأول كان يمارس تمارين طبية، هذا المريض بالشلل الدماغي يتحول إلى حالة استغراب من قبل هدى وأمها (في آخر الرواية) استغربا أن يصاب بالصرع.

* انتشرت على مدار الرواية أحداث مفتعلة لم يتم بناؤها بناءً روائياً متكاملاً. فيوسف يوصف في بداية الرواية بالأحمق. فإذا به مع الاحتلال العراقي للكويت يتحول إلى مناضل كبير، وسالم الخائف بسبب مزحة من أخته يترك البيت ليلتحق بالمقاومة في الكويت.

* وأكثر أزمة واجهتها الرواية هو العجز عن تقديم سرد مقنع في الأوقات العصيبة التي تمر بشخصيات الرواية. واستخدمت حالات الإغماء والصراخ والنحيب كحلول دائمة لإيقاف تدفق السرد.

* واعترت الرواية تقريرية مباشرة أفسدت على المتلقي فرصة مشاركة الروائية في خلق أجواء نصية يمكن للقارىء أن يحدثها. فاللغة التقريرية من شأنها أن تبطل مخيلة القارىء وتجعله قارئا مستسلماً للسارد من غير أن تكون له فرص للمشاركة في البناء التخيلي، وهذه سمة تتماس مع الحكاية الشفوية وتتفارق في أن، فالسامع للسير الشعبية يملأ الفراغات بما تحمله ذاكرته من حكايات مشابهة ويفترق عنها بأنه لا يعود قادراً على هذا الملأ بوجود خطاب تقريري.

كما أن مشكلة الرواية في التاريخ حين يتحول إلى محور محرك للأحداث السردية يغدو سجناً قلما يخرج منه السارد (أي سارد). وفي رواية عيون على السماء تحول تاريخ تحرير الكويت إلى سجن للروائية التي لم تتنبه لتراتبية ما حدث في تحرير الكويت. فهي تسجل أن المقاومة الكويتية تشكلت من أول يوم الغزو، وبينما لايزال الحدث طرياً انتقلت إلى المستقبل حين كان صدام يرفع شعار أم المعارك. وهناك مفاصل تاريخية للحرب تقافزت في بعض مفاصل الرواية أثناء السرد.

* إن من أهم مهام الروائي الإمساك بالزمن وفي رواية عيون على السماء انهار

الزمن فما يتم تأسيسه في ذهنية القارئ زمنياً إذا به ينهار في صفحة تالية وفي أحيان ينهار في الصفحة الواحدة.

* كما وقعت الرواية في لهاث محموم لسرد الوقائع والأحداث بعجلة من غير تريث في تصريف تلك الأحداث ببطء أو جعلها تبدو كما لو أنها تنامٍ طبيعي للحدث وهذه الملاحظة يمكن ملاحظتها بسهولة في انتقال الروائية من حدث لآخر. ففي سطرين أجريت عملية لجابر وتماثل للشفاء ودخلت هدى الجامعة. وأجد أن هذا يدخل في مسوغاتي التي انطلقت منها لقراءة هذه الرواية من كونها رواية اعتمدت على السرد الشفوي بصورة كبيرة.

* كانت الروائية تعمق حالات الحزن في ذهنية القارئ من خلال المفردة وليس من خلال البناء الدرامي للحدث، فحين استعطف القارئ لحالة من حالات شخوص الرواية على أن أبني مشهداً درامياً متماسكاً لأحدث هذا الأثر بينما في رواية عيون على السماء عمدت الروائية على استخدام المفردة كحل أمثل وبديلاً عن بناء المشهد الدرامي، والرواية بهذه الحيلة السردية لم تتمكن من بناء مشهدية روائية قادرة أن تنهض بمفردها من غير حاجتها إلى مفردات تحرض القارئ على التعاطف مع حالة الشخصية الروائية.

* ظلت الشخصيات الروائية شخصيات محاصرة بزمنية البدء، فهي لا تنمو عمرياً أو فكرياً، فياسر (أخو هدى الأصغر) شخصية لم تبرح طفولتها. فمنذ بداية الرواية إلى أن قام بحمل رسالة عماد لهدى وهو لايزال طفلاً صغيراً. وفي نفس سياق بناء الشخصيات لم تتطور شخصيات عديدة، وزاد الطين بلة ظهور شخصية ليس لها أي حضور سابق وليس لها حضور قيمي داخل النص وهي شخصية فيصل، كما أن هناك شخصيات تغيب تماماً بالرغم من حاجة الروائية لحضورها كمحرك أقوى لتفعيل الأحداث ومن تلك الشخصيات التي غابت شخصية عبدالله العيسى (زوج هدى وأبو جابر) في حين أن حضور مثل هذه الشخصية كان بالإمكان أن يحرك الأحداث بصورة أقوى ممن أبقت عليهم الروائية من شخصيات.

أجدني بعد كل هذا انتقل إلى محور جماعة حوار حول أهمية قراءة الخطاب النسوي من خلال الرواية المحلية، أجدني أتحول متسائلاً:

- هل حقاً نحن نقرأ خطاباً نسوياً بعيداً عن الفن أم نقرأ خطاباً نسوياً لمجرد قراءة النص المكتوب.

وأياً كانت الإجابة فإن الروايات التي قرأتها إلى الآن ظل الخطاب النسوي متفاوتا في بنيته الروائية وبقيت أصوات قليلة نجحت في تقديم هذا الخطاب كفن وكمضمون. وربما تكون القراءات الأخيرة لهذا الخطاب هي القادرة على جمع هذه النثرات وتقديم صورة مقربة للخطاب النسوي منذ أن بدأ إلى آخر رواية ستدور بها المطابع.

المداخــلات

*** الدكتورة فاطمة إلياس:**

أتفق مع الأستاذ عبده خال، ومداخلتي تنحصر في مسمى إشكالية الرواية التاريخية. وطبعاً هذه الرواية بعيدة تماماً عن هذا المسمى، مع أن الكاتبة حاولت في الرواية أن تتكئ على أحداث تاريخية وهي أحداث احتلال الكويت وتحريرها. وطبعاً هذا يثير إشكالية الرواية التاريخية، فلا يكفي أن يقحم الكاتب أحداثاً تاريخية حقيقية أو وقائع محلية ليعطي روايته ملمحا يطابق المقولات النقدية عند تقييم أي عمل مميز. فمثلاً روايات نجيب محفوظ فازت لأنها تنبع من المحلية وانطلقت من المحلية إلى العالمية وهناك أحداث تاريخية ليست مقحمة في رواية نجيب محفوظ أو حتى في الروايات العالمية لأن فيها التاريخ الذي يطعم بالخيال، حيث تأخذ هذه الأحداث لمحات ديناميكية تتفاعل مع الأشخاص ومع المحور الأساسي للرواية، وهذا ما لا نجده في هذه الرواية. والأحداث هنا هي أحداث يمكن كما ذكر الأستاذ عبده خال لا تزيد عن كونها حكاية شفوية ولا تحمل أي لمح فني.

أما لماذا فازت بهذه الجائزة، فهذا سؤال ليس كسؤالنا مثلاً عن أسباب منح جائزة نوبل لنجيب محفوظ. وهذا النوع من الأسئلة لا يؤثر في قيمة روايات نجيب محفوظ مثلا، لوجود الدوافع السياسية والظروف المحيطة بتوقيت منح الجائزة. أما هنا فالكارثة أكبر، نتيجة لإقحام بعض الأحداث التاريخية والوقائع المحلية وهي

مجرد أحداث حقيقية وسرد تاريخي لم يطعم بالخيال والرؤية الفنية والخلق الإبداعي كما نجد مثلاً في الروايات العالمية، فهل يكفي ذلك لتفوز بجائزة ولو حتى كانت محلية؟ وهل يكفي أن تقحم أحداثا محلية وأسماء محلية ليسمى هذا العمل رواية؟

*** الدكتور محمد ربيع:**

لعلي في البدء أعود إلى هذا المنبر ومحوره الذي اختطه وأجد نفسي أعجب أحيانا أن المحور قد قام لخدمة النص النسوي والخطاب الروائي النسوي في البيئة المحلية لينقلب في آخر الأمر إلى إدانات متتابعة ربما تظهر ظاهريا أنها ضده، ولكنها كما ألمح زميلي الدكتور حسن النعمي ستضيء جوانب من هذا الخطاب الذي يحتاج إلى إضاءته بصرف النظر عن الأحكام المعيارية من حيث الرداءة أو الجمال. والمفارقة أن ما عُمل بشأن هذه الخدمة تحول أحيانا كثيرة إلى هجاء للخطاب الروائي، ولكن هذا الهجاء قد يكون مبرراً أحياناً وغير مبرر أحياناً أخرى، فليسمح لي الصديق الأستاذ عبده خال أن أكون في الاتجاه المعاكس له.

سأسأل ابتداء: هل نحن في القراءة النقدية لعمل ما مضطرون إلى صنع الأحكام المعيارية، مضطرون إلى الحكم بالرداءة والقبح دائما؟ لو كنا نضع هذا المعيار في أذهاننا لما قام هذا الملتقى وقام على هذا المحور ابتداء، باعتبار أن النقد ليس وإن ضم أحياناً معايير للقبح والرداءة. والأستاذ عبده خال أيضاً مبدع، فكيف لو قرأنا إحدى رواياته بهذه الطريقة التي قرأ بها رواية نسوية.

لست مع مسألة الخلوص إلى معايير وإن كنا أحيانا نخلص إلى هذه المعايير، لكن المهم في المسألة هو ربط هذه المعايير التي نصل إليها بما يمكن أن يضاف إلى النص أو أن يضيء جانباً من النص. أما أن نكتفي بهذا فأعتقد أنني في هذا الجانب متحفظ على الزميل عبده، وأدين أنا أيضاً من جانبي البيان الذي بدأ به أستاذنا الأستاذ عبده خال في إدانة الجائزة باعتبار أن المعيار الذي أدان به الجائزة وأصحاب الجائزة ويشبه بيانات السياسيين، إلا أن المعيار الحقيقة في هذه الإدانة

يستند إلى بوق الأستاذ عبده. صحيح أن الرواية قد تكون قبيحة وغير جميلة، لكن لم يقدم في بيانه تبريرا لهذه الإدانة.

* الأستاذة أمل القثامي:

ممتعة هي ورقتك يا أستاذي رغم برودة الرواية. وبصراحة قماشة العليان محظوظة الليلة بأن يكون الأستاذ عبده قارئا لروايتها. قبل أن أبدأ مداخلتي أود أن أقول شيئاً قد يكون من باب الدعابة عندما قرأت رواية قماشة وقرأت الجائزة التي نالتها مطبوعة على روايتها هذه جزمت بأننا نستطيع حصد الجوائز دون عناء تذكر.

أما الحديث عن الرواية فإني أصبت بإحباط شديد، بالرغم من أنها ظهرت في فترة قويت فيها الرواية السعودية، ونحن نغفر للروايات الأولى أنها جاءت في زمن لا نملك من الثقافة الروائية سوى اسمها. أما الروايات المعاصرة فما عذرها، وما فيها من تهالك في البناء؟

أما العنوان فهو (عيون على السماء)، وأنا أجد أنه اسم عيون تغرق في البكاء. فمشاهد البكاء تحيط بكل حدث من أحداث الرواية، مما جعل وصفها لمشاهد الحزن يأخذ طابعاً أوحدا يقتل اللذة القرائية بداخلك، ولجأت الكاتبة إلى قص حكاية واقعية في أبعاد مكررة مألوفة ومبتعدة عن الخيال أو الفنتازيا. كما وضعت واقعية الأحداث الجادة الرواية في السرد المختزل، فجاءت الأحداث متسارعة لا تعطي فرصة للتأويل. وظلت الأبعاد الزمانية والمكانية والقرائية والشخصية في منأى عن العمق وأقرب إلى السطحية، فنرى في شخصياتها انزواء عن التعبير عن الذات ولا تشير بملامح بارزة، فتحمل كل شخصية شكل أوحد من الثقافة ونمط الحديث، فلا تلمس حضورا جوهريا لها، حتى الشخصية المحورية لم تحاول الكاتبة من خلالها استنطاق تحولاتها النفسية. ففي كل تجربة جديدة تخوضها نرى نفس الطابع مما يسمى بالانحصارية. فالقارئ يجد نفسه محصورا كليا بحدث يتكرر.. زواج وطلاق.. زواج وطلاق.. ولا يخرج عن هذا النطاق التقليدي إلا في أحداث لا تعمق

ذكرها. وتركيز الكاتبة على الحدث وتتابعه أغفلها عن جماليات الفن الروائي فلم تستغل الحوار والسرد والوصف، بل جاءت جميعها سطحية.

السؤال الأخير للأستاذ عبده، كونك روائي متمكن هل واجهت صعوبة في نقد مثل هذه الرواية، وهل تختلف نظرتك النقدية بعيون ناقد في كونك تنظر لها نظرة متعمقة لتكنيك الرواية؟

• الأستاذ أشرف سالم:

نقطة قبل أن أبدأ، سمعت أستاذي الكبير الدكتور عبدالمحسن القحطاني يقول إن الأستاذ عبده لم يقصر وأنه لا داعي للتكرار. الحقيقة أنا أرى وخاصة في مثل هذا المنتدى المفتوح أن التكرار له دلالة إحصائية مهمة جداً، خاصة أن عملاً مثل هذا أخذ منا هذا الوقت في قراءته.

كنت أقرأ رواية (عيون على السماء) للأستاذة قماشة العليان وعيوني تتطلع لقراءة الأستاذ عبده خال للرواية لأتلمس الرؤية النقدية للمبدع في تعامله مع إبداعات الآخرين، فهل ستدفعه شراكة المعاناة إلى أن يكون رحيماً بها شفيقاً عليه أو على الأقل مجاملاً له؟ أم ستؤدي به المنافسة المهنية والخبرة الحرفية إلى المزيد من التمحيص والتفكيك وربما القسوة؟ والحمد لله كان على حسن الظن.

عندما قرأت الإهداء تخيلت أن بين يديّ رواية من أدب الحرب، هذا اللون الجميل الخطير من الأدب الذي يحمل مضامين عميقة وصور درامية معقدة أبدع فيها أدباء كبار مثل تولستوي وديكنز وفتحي إلهامي وغيرهم ليبرزوا لنا كيف تعصف هذه الكارثة بحياة البشر ومصائرهم، ولكنني وجدت نفسي أمام أدب مما يكتب أمام الشاشة الصغيرة فيحمل قطوفا متخذة من هذا الفيلم وذلك المسلسل وتلك المسرحية. وعندما أتعرض لأسماء بعض الأدباء الكبار، فهذا ليس من باب التثاقف وادعاء سعة الاطلاع، بل هي رسالة صادقة ودعوة مخلصة للمبدعين

بالاهتمام بمزيد من القراءة المتعمقة لأعمال الرواد التي هي مدرسة لا يستغني عنها مبدع حتى لو رغب الفكاك.

اللغة في الرواية مباشرة وبسيطة، والأخطاء اللغوية نادرة لا تكاد تذكر، ولكن النصف الأول من الرواية جاء مبتسرا، وتم القفز على الكثير من التفاصيل والأحداث، ولعلكم تشاركونني بأننا أنهينا قراءة الرواية دون أن نعرف حتى الآن لماذا تزوج عبدالله العيسى هدى ولماذا طلقها، وما سر هذا الدين الكبير جداً، النصف مليون دولار، الذي دفعه أبو هدى لتوريطها، وهذا التقلب غير المبرر في مشاعر هدى وسالم كلٌ حيال الآخر، لماذا معظم العلاقات الزوجية في الرواية فاشلة، حتى تلك التي أفلتت من نهاية الطلاق.

وعودة إلى موضوع الحرب، للأسف كان نصيبها من الرواية بضع عشرة صفحة فقط، حيث اندلعت فجأة (صفحة 43)، وخمدت في (صفحة 56)، دون أن تترك أي أثر ملموس وجوهري على أحداث الرواية، فلو افترضنا أن الأسرة قضت الفترة نفسها في ضيافة أقاربهم لأنهم يرممون منزلهم مثلاً، لما تغير في الأمر شيء، والحرب في روايتنا غريبة. فيوم أن أعلن العدو انسحابه في الصباح، تم تسريح الجيش في الظهر ليعود الجنود إلى بيوتهم وأسرهم في المساء.

هناك نقطة ضعف في الرواية تكمن في التشخيص. فنحن لم نتعرف على ملامح شخصيات الرواية جيداً، وأكبر توصيف منح لأي منها لم يزد عن كلمات، حتى البطلة المحورية لروايتنا لا نعرف عن شخصيتها سوى جمالها الباهر ومهارتها في الرقص في الأعراس، وأنها مكثت عقداً من الزمان طالبة جامعية، ناهيك عن الشخصيات التي تعرفنا عليها دون أن توظف مطلقاً في الرواية مثل أم خالد الزوجة الأولى لعيسى وغيرهم.

منذ بداية الرواية وخاصة مع تكرار عمليات التزويج والتطليق التي أفرطت فيها أديبتنا أصبحت أتوجس خيفة من النهاية السينمائية للرواية بأن يجتمع

الحبيبان ويتزوجا، وزاد عندي هذا الهاجس بعد أن أصيب الطفل المعاق بتشنجات تمهيدا لانسحابه من حياتهما كي لا يعكر صفو سعادتهما، ولكن الحمد لله أن المؤلفة خيبت ظني ولم تشفق على بطلتها بعد كل هذه الرحلة من العذابات.

أخيراً هناك ملاحظة صغيرة، وهي بعض التفاصيل التي ذكرت في الرواية دون أي حاجة، حيث لم تربط الأحداث ولم توظف، فلماذا ميرديان كوت مثلاً وليس أي فندق فاخر آخر؟ في رأيي يمكن أن يكون هذا عندما يرتب المؤلف لصدفة مقبلة أن يكون شهر العسل القادم في نفس الفندق، أما أن يذكر اسم هذا الفندق دون أي توظيف أو دلالة فهذا غريب، ولماذا اسم طبيب النساء صلاح حامد وهي مجرد مكالمة عابرة لم تتكرر، وأيضا الدراسة بقسم النبات بكلية العلوم، ما جدوى هذا التحديد الدقيق على أحداث الرواية، المؤسف أن تغيب هذه التفاصيل في مواضع أخرى كانت أحوج إليها.

* الأستاذة إيمان الصبحي:

أنا لن أتحدث عن استحقاق الرواية لنيل جائزة، ولكن مسألة وضع الجائزة على الغلاف ربما يكون له شأن بزيادة المبيعات. إن وضع صورة شهادة في أول الرواية عن استحقاقها جائزة قبل أن يبدأ القارئ بقراءة أول كلمة في الرواية يعد نوعاً من التسلط على القارئ، وكأن الكاتبة تنبه القارئ وتذكره قبل أن تبدأ بأنه هذه الرواية نالت جائزة، وعليه يجب التسليم بجودة الرواية سلفاً. أتمنى أن لا تتحول الروايات إلى متاحف لعرض الشهادات والمقدمات.

أما من ناحية الرواية فقد أقلقت الكاتبة المكان بما فجرته من حادثة غزو الكويت وإن كان تناولها لهذا الحدث جاء سطحياً. ومن خلال قراءاتي لكتاباتها المختلفة يعتبر التشاؤم والسوداوية سمة في كتاباتها، فجميع كتابتها تتمحور حول الخيانة والزواج بأخرى والطلاق والعقم، وتناولتها بأسلوب يذكرني بمجالس النساء أو كما تسميه فاطمة المرنيسي (مجالس الحريم)، فشخصياتها كأنها دمى تحركهم

وتستدعيهم وقت ما تريدهم، وخاصة شخصية الأب. سأتحدث عن عدة قضايا تعرضت لها الرواية، الحب الذي حدث بين فاطمة وزوجها في لندن حين أزمة الكويت ذكرني بقول القصيبي: «كثيراً ما يجيء الحب لا نتيجة دوافع داخلية، ولكن لأن ظروف الزمان والمكان - كأزمة الكويت مثلاً - تخلق وهما بوجوده ، وشبه الحب هذا سرعان ما يزول بزوال ظروف الزمان والمكان التي نشأ في ظلهما».

ثانياً، مسألة غيرة الرجل على زوجته من أبنائها كما حدث لسالم. ثالثاً، المرأة المطلقة وشعورها بسعادة خفية داخلية حين يصر الزوج على عدم طلاقها كما قالت هدى، وأخيراً أسأل الأستاذ عبده هل وجدت في الرواية ما يبهج؟

* الأستاذ كامل صالح:

لو سلمنا جدلاً أن المعلومة المقدمة صحيحة بحيث إن الرواية تمت طباعتها ثلاث مرات وفازت بجائزة، وإذا افترضنا أن كل طبعة عبارة عن 1500 نسخة كحد أدنى، فإن النتيجة تعني أنه تم بيع 4500 نسخة من الرواية، مما يعني أن هناك 4500 شخص اشتروا الرواية. فهل الكتاب الأكثر مبيعاً يعني الأكثر رواجاً والأكثر قيمة؟ لا شك أن هناك مشكلة حقيقية يجب أن تعالج، وليس علينا أن نحاكم فقط الجائزة، بل علينا أن نحاكم الناشر والقائمة تطول جداً، ولكن لفت نظري في الصفحة الأولى من الرواية أن الزواج بالنسبة لهدى يلغي مستقبل المرأة، لكن الكارثة التي وقعت فيها قماشة العليان أن الرواية التي قدمتها أيضاً تؤذي مستقبل المرأة.

* الأستاذة نادية خوندنة:

أشكر الأستاذ عبده خال على قراءته الموضوعية للرواية. فقد صاغ عباراته بأسلوب فني مبدع ليس بغريب عليه، ولكن أجد، وإن كان في هذا مخالفة لرأيي، أن هناك نجاحاً واحداً للرواية وهو أن الكاتبة وفقت في رسم الصورة السوداء المتشائمة

لبطلة الرواية التي يظهر عنادها ورصدها للواقع وتعلقها بالأوهام والخيالات منذ البداية وحتى النهاية وهي صورة سلبية للفتاة السعودية.

النقطة الثانية وهي إذا كان الشيء بالشيء يذكر، فأجد نفسي مضطرة إلى عقد مقارنة بين منهجية الكاتبة والأسلوب الغربي في كتابة الرواية المعتمد على التوثيق والبحث العلمي وحتى إن كان في كتابة إبداع خيالي، فمثلاً رواية دون براون (دافنشي كود) التي تتصدر أعلى المبيعات، في البداية تظهر عبارات الشكر، حيث يتقدم الكاتب بالشكر إلى متحف اللوفر في باريس الذي قدم له كل المعلومات التي احتاجها هو في كتابة وصف دقيق لبعض اللوحات أو لمساحة قاعات العرض، وشكره أيضا للأكاديمية الفرنسية، حيث تعرض في الرواية إلى معلومات تاريخية عن جماعتين سريتين دينيتين، والتقى بأفراد منهم وذكر أسماءهم، فكل هذا قائم على التنسيق، وهذا ما يغيب عن أسلوب بعض الكتاب لدينا، آسفة لأني استشهدت برواية غربية، ولكن ربما التخصص يحكمنا في هذا.

* الأستاذ محمد جمال هنيدي:

حقيقة لن أضيف كثيراً على ما ذكره الأساتذة قبلي، لكن ما لفت انتباهي في بداية القصة تقريباً وحتى منتصفها أن القصة بدءاً من موضوعها ابتعد عن الحرب رغم وجودها كخلفية للأحداث. لقد جاءت الرواية عبارة عن سلسلة من الأحداث الأسرية التي لا نلمس علاقتها بالحرب مما جعل الحرب مقحمة بالكامل. كما لحظت أمراً غريباً وهو السعي إلى إدانة الغزو دون مبرر في سياق الأحداث، فتحولت الرواية إلى إدانة للشعب العراقي بشكل كامل كما ورد من بنات عم البطلة وهذا ما أراه غريباً وخارجاً عن سياق الأحداث.

* الأستاذة مشاعل العتيبي:

حديثي سيكون للأستاذ عبده وليس لقماشة العليان. تعودنا في معارض الكتب

أن نقرأ المعلمات الواردة على الغلاف، وكلمة الناشر والجائزة التي حصل عليها الكتاب، وهذا ما جعل هذا الأسلوب أحد المحفزات لشراء الكتاب. بعد زيارة كل معرض نعود بفخر إلى منازلنا حسب اختيار الآخر لما نقرأ. إذن لم يكن خطأ قماشة العليان، بالعكس أنا أراها شجاعة، فهذا هو الجمهور، هذا هو القارئ لدينا الذي اختار أن تكون رواية قماشة العليان فائزة بهذه الجائزة. فليس بالضرورة أن يكون القارئ من نوعية عبده خال أو أنا أو أي محترف قراءة أدبية أو رواية هنا، فأختي مثلا قارئة بسيطة، وأعجبتها رواية قماشة. إنها كقارئة ليس لديها أدوات النقد التي نملكها، فهل الحكمة أن أسأل ما سأله الأستاذ عبده أين ذهبت الطبعات الثلاث؟ هل اشترتها قماشة مثلا؟ الجمهور، أو القراء هم الذين اختاروا الرواية شئنا أم أبينا.

* الأستاذ علي فايع الألمعي:

أولاً من وجهة نظري الشخصية أن الرواية أحداث متسارعة لخطوات غير محسوبة وعندما نقول كلاماً صريحاً فنحن نتحدث عن كاتبة مثل قماشة العليان وهي كاتبة غير مبتدئة فمن الواجب علينا أن نقول الحق فيما نقرأ.

في مقدمة الرواية أو الإهداء، أرادت الكاتبة قماشة العليان أن تعزل القارئ وهو يقرأ وتوحي له بأن هناك نصاً أنتجته أزمة، لذا عليه أن يتسلح بدموعه وأن يسرح بخياله في أحداث يمكنها أن تضيف له شيئا جديدا غير أشياء سبق له أن شاهدها أو قرأ عنها من قبل، لكن المدهش حقا للقارئ الذي توقع أن يجد نصاً مختلفاً هو أنه أمام نص اجتماعي يكاد يكون عادياً في لغته وفي قضيته. فالرواية عبارة عن نص اجتماعي أسري يتفنن في استعراض أحداث أسرية لا تتجاوز الزواج والطلاق غير المسؤول، بينما غابت القضية التي ألمحت إليها الكاتبة في مقدمة عملها، بل حضرت حضوراً شرفياً لم يتجاوز النقلة غير المستوفية لأحداثها من الكويت المحتلة، ومن البيت الذي يحتضن الأسرة إلى الرياض الملاذ دون أن يكون هناك توسعاً مقنعاً يمكن أن يحدث أزمة، حيث لم تتجاوز القضية في رواية الكاتبة

الصفحة الواحدة وهي صفحة 43 التي كانت الفجوات فيها واضحة وغير مبررة إذا جزمنا بأن العمل الروائي يهتم بالتفاصيل الدقيقة على اعتبار أنه يلامس هماً ويلامس نبضاً ويلامس توثيقاً تاريخياً. فهي تخطف الأحداث على عجل، وكأن هنالك من يحاسبها على لحظاته التي لم توفق في وصفها أو حتى تضخيمها أو على الأقل إمكانية إبرازها بناءً على واقعها، ولأن العمل لم يخدم القضية التي كتب لها ومن أجلها. فقد حاولت الكاتبة إعادة الإمساك به حيث خلقت الأزمات الواحدة تلو الأخرى، فها هي هدى بطلة العمل لا تكاد تخرج من حظ سيئ إلا وتسقط في حظ أسوأ منه. فمن زوج قاس إلى حب من طرف واحد. الأب يكتشف من بعد أنه أيضاً دخل شريكاً في حبه دون إرهاصات، إلى ابن عم يدخل طرفاً في قضية عشق متخيل، إلى طلاق وزواج وطلاق ثم زواج وطلاق مفتعل.

في ص 115 نقرأ في الراوية: «في الليلة نفسها سافر يوسف بعروسه إلى باريس ليقضيا شهر العسل هناك»، بينما نجدها في ص 134 تقول: «بعد أن أغلقت هدى سماعة الهاتف وقفت أمام دولاب ملابسها تنتقي ماذا سترتدي مساء اليوم، فهي مدعوة إلى وليمة في بيت جارهم أبو عماد في مناسبة عودة يوسف وتهاني من لندن»، أما النهاية فقد أرادت لها الكاتبة أن تكون مفتوحة لتساؤلات يمكن أن تجيب عليها حالة هدى البطلة داخل العمل أو يجيب عليها القارئ بحدثه وسط هذه التناقضات الغريبة لعاشقة، وإن كنا نتحفظ على ماهية العشق، فإن رغبتي الزواج والطلاق، وهي المسافة الفاصلة بين بداية العمل وبين نهايته المفاجئة والمفتعلة.

*** الدكتورة لمياء باعشن:**

عندما تنقل المرأة الكاتبة موقع أحداث روايتها من بيئتها المحلية إلى أخرى خارج محيطها فذلك لتكسب مساحة من الحرية تتحرك من خلالها لفعل ما لا تسمح به بيئتها، أو كي تعقد مقارنة مع بيئتها تظهر فيها الفوارق والتشابهات وانعكاساتها على شخصية المرأة، لكن قماشة العليان تختار الكويت كأرض لأحداث قصتها فقط

ليقال أنها أسهمت في أدبيات حرب الخليج، فهي لم تحدد أي ملامح للمكان، بينما صبغته بصبغة سعودية حتى لم نعد ندري إن كانت القصة تحكي عن عائلة سعودية في الكويت أم عائلة كويتية في السعودية، ثم إشادتها بالمرأة الكويتية في الإهداء وبطولتها أيام الحرب جاءت مهزوزة أمام البعد الهزيل والدور الذي قامت به المرأة الكويتية في النص. إنها لم تفعل شيئاً يذكر خلاف هروبها وبكائها على من مات. والمرأة كويتية كانت أم سعودية، فإن الشغل الشاغل لقماشة العليان في النص شغلها الشاغل هو الزواج، والكاتبة لم تتعرض لفكرة الزواج بشكل موضوعي وتناقش أبعاده وقضاياه.

جاء حضور الطفل المعاق في الرواية رمزا لإعاقة البطلة، فهي عاجزة عن اتخاذ أي قرار حيوي في حياتها، وهي من أقسمت ألف قسم أنها لو لم تفعل أمراً ما، فهي تعود لتفعله وهي صابرة، ويؤيدها الرجل المتفهم بأنها امرأة حنونة وتنازلاتها غير مبررة، وعندما تقف صارمة لتأخذ قرارها بعدم العودة لسالم تبدو منفعلة وعاطفية أيضاً بلا مبرر، وكذلك قرارها الانفصال عن عماد جاء غير مبرر. هذه امرأة عيونها على السماء فعلاً، فهي عاجزة عن رؤية ما أمامها، وهي تائهة في نص مليء بالإعاقات، نص لف من حولها المآسي ليحول خطا المرأة إلى تلك البترائيات المعهودة ونظراتها الدامعة.

سؤال للأستاذ عبده: إذا أردت وأنت السارد المبدع أن تصف للكاتبة وغيرها من المحاولين كتابة الرواية ذلك الخط الرفيع الفاصل بين الواقعية والمعقولية، فماذا تقول؟

* الأستاذ علي الشدوي:

منذ البداية أجدني متعاطفا كثيراً مع أسلوب القراءة وليس مع الرواية. أنا لا أحب أن تتحول القراءة إلى ما يشبه استخفاف، فهذا شيء أنا لا أحبه، ربما هو طبع فيّ، فالتقويض حق مشروع، ولكن بشرط أن يكون بأدوات واضحة. سأبدأ

بتعليقات بسيطة على ما دار، ثم أقول وجهة نظري أنا في هذه الرواية، مشكلة القراءات التي سمعتها وسأختصر في قضية التوصيف والتفاصيل وتبرير ما يدور وهي الغالبية، عندما يقوِّض عمل من الناحية الجمالية لا يقوض بقضية أن الشخصيات وصفت أم لم توصف، أو أن التفاصيل ذكرت أو لم تذكر أو أنها بررت أو لم تبرر. هذا لا يقوض عملا فنيا. سأضرب عملاً عالمياً. رواية المحاكمة، لا أحد منا يعرف وحتى لو قرأنا هذه الرواية مائة مرة صفات جوزيف كاف، لا أحد يعرف نهائياً ما هو شكله كيف هو ومن أين جاء، لا أحد يعرف أيضاً التفاصيل، لا أحد سأل هذه الرواية لماذا هذه المحكمة أو تلك. لم يسأل أحد عن مبرر أن هذا الرجل تحت المحاكمة. فتقويض أي عمل من الناحية الجمالية لا يأتي بهذه الطريقة، أنا أعتقد أن أي عمل مهما كان بهذه الطريقة في القراءة سيقوض، ممكن أنا أمسك أي عمل لكاتب عالمي وأحاكمه هل ذكر تفاصيل أو لم يذكر تفاصيل، أنا أعتقد أن السبك في الفن يكمن في مجال آخر ولا يكمن في ما هو موجود في أذهاننا وغير موجود في العمل. بهذه الطريقة أنا أجزم أنه سيكون كل روائي في العالم العربي روائي هش. فمن الممكن أن أمسك أي رواية لمبدع مثل عبده خال أو نجيب محفوظ وأحاكمه بهذه الطريقة. مثلاً، لماذا التفاصيل لم ترد هنا؟ لماذا لم يصف لي هذه الشخصية؟ أنا أعتقد أن قضية القراءة بهذه الطريقة لن تجدي، هذا على الأقل من وجهة نظري الشخصية. أعتقد أنه لو قدر لي أن أكتب ورقة عن هذه الرواية فيجب أن يكون فيها التصور للفن على أن يكتب هذا التصور عن قضية كبيرة.

أرى مأزق فهم الفنان العربي والكاتب العربي للفن والأدب مازال يتصور أنه يجب ألا يكتب إلا عن القضايا الكبرى مثل الحرب. كل كاتب يتوق أن يكتب عن أزمة الخليج، فهي قضية مغرية للكتابة، لكن ليست بهذه الطريقة. بمعنى أن هناك كتاباً في الأسواق عن أربع قصص يابانية عن تجربة الحرب في اليابان، ولم يتناول الكتاب قضية الحرب بهذه الطريقة. عندما تقرأ هذه القصص وهي قصص طويلة تجد التفاصيل الدقيقة وأهوال حرب، حيث ينشطر فيها الوعي الإنساني إلى مدين ومدان. الحرب التي فرضها الكبار على الصغار من حيث إنهم لا يملكون سوى

التمسك في الحياة في أدنى حدودها، المشاعر البسيطة أثناء المعارك أو بعدها ذات المضمون البشري الخالص، الأسى الخفيف الذي يدور بين تلك الشخصيات، أنا أعتقد أن هذا المدخل يمكن أن يقوض هذا العمل جمالياً.

من ناحية أخرى أنا عندي ألف تبرير لذلك الطفل المعاق، يمكن إعاقة الأمة العربية كلها، يعني في حمولات أخرى أنا ممكن أن أتعامل معها، لكن من الناحية الجمالية أعتقد أن مدخل الحرب والحديث عن هذه القضية وقضية الزواج لم توفق أبداً قماشة العليان في الدخول لها. فمنذ البداية هي تضعنا في تفصيلات لم تكن قادرة على اصطياد الفكرة، هي قضية كيف تصطاد الفكرة، هناك حرب وهناك قضايا زواج وطلاق، لكن كيف تجد تلك الفكرة وتصطادها، عندما تصطاد الفكرة كيف تكتبها. لقد أخذت قماشة فكرة الحرب، لكن أخذت الحرب من حيث هي قضية كبرى وتكلمت عنها بعمومية، وأنا أجد أن (عيون على السماء) هي عنوان مناسب لهذا ، عيون على السماء فقط ، لكن أن نقول (عيون في) هناك فرق بينها وبين (عيون على).

* الأستاذة سهام القحطاني:

لأول مرة أتفق مع الأستاذ علي، أولا أنا أقرأ لقماشة العليان منذ أن كنت طالبة في المرحلة الثانوية. نحن حاكمنا رواية قماشة العليان من منظور الدراما، في حين أن النص ليس دراما، بل نص روائي. وهناك فرق بين الرواية وبين الدراما. أنا أعتقد من خلال قراءاتي لأعمال قماشة العليان أنها تعتمد على الشخصية البرجوازية، وهذا منهج متبع في الرواية الغربية. فنجد أنها استطاعت أن تقدم شخصيات برجوازية تتعالق مع تغيرات المجتمع وفردياته بوصف هذه الشخصيات ثمرة العلاقة بين القوى المنتجة في المجتمع الناتجة عن الحرب وما بعد الحرب وغيرها من الأمور المتغيرة، إضافة إلى أن هناك تطوراً في الشخصيات وخاصة الشخصية المحورية، لكن التطور كان يعود دائماً إلى المرجع التحولي لأحوال المجتمع

أو تغيرات المجتمع، لذلك قد لا يستوعبه كثير من الناس أو لا يستطيع أن يتوصل إليه الكثير من القراء، أي أنها استطاعت أن تكون هناك مطابقة بين الشخصية والمظهر الاجتماعي، كما يذهب إلى ذلك لوكاتش. أيضاً ما أراه أن النص هو حامل وممثل لما وضع له، أي لما أرادت الكاتبة أن تتطرق له. فهناك النوع النمطي أو الشخصية النمطية، وهي من الشخصيات الموجودة في الأدب الغربي.

أما مقاييس لماذا فازت بالجائزة، فأنا أسأل لماذا ليست هناك رواية عربية فازت بجائزة عالمية؟ لأن مقاييسنا للرواية تختلف عادة عن المقاييس التي يجب أن تكون، رواية قماشة العليان ينظر لها من خلال أنها نص درامي، وليس دراما. فالنص روائي كلاسيكي، وهو ما يحتم علينا أن نتطرق لها من حيث مقاييس الشخصية البرجوازية.

* الدكتور عبدالمحسن القحطاني:

لم تكن لدي نية التعليق لأني قلت أن الأستاذ عبده خال تكلم في الرواية ومهد قبل ذلك، وليس بالضرورة أن أكون معه فيما طرح، والأستاذ أشرف سالم قال كلمة حق، وهو إذا كان كتب قبل أن يستمع إلى عبده خال فعليه أن يقرأ ما تعب فيه، وفعلاً أضاف رأياً جيداً، والاختلاف أيها الأخوة والأخوات رحمة.

أريد أن أتحدث عن الجائزة، هناك فرق بين الجائزة التشجيعية والجائزة التقديرية، ولا أدري على أي جائزة كانت الرواية قد فازت بها. فعلينا أن ننظر هل هي تقديرية، إن كانت تقديرية فعلينا أن نتلمس الدقة فيها، أما إذا كانت تشجيعية فعلينا أن نشجع العمل حتى وإن كان عليه سلبيات.

من سوء طالع الرواية أن الذي قرأ هو محترف ومبدع وهذا من سوء طالعها، ولكني لاحظت ملحوظات لعلي أوضحها. إن الأسلوب تقريري وأن الزمن ملغي وأن هناك أخطاء في اللغة، علامات وتركيباً إن صح هذا التعبير، والشخصية المحور لم

تكن همها الكويت ولا الحرب ولا المعركة، كانت الشخصية المحور هي هدى هذه هي الشخصية الحقيقية، فكل ما جاء من الكويت ما هي إلا عرض على الرواية، الشخصية بدت مهلهلة ومختلة وغير متماسكة، وكنت أميل إلى رأي الأستاذ علي الشدوي أنه بقدر ما يكون في الشخصية من خفاء، بقدر ما يكون فيها عمق وحبكة، وكانت الشخصية المحور شخصية بارزة وواضحة وأحلامها متبددة وباهتة لم تمثل البطولة فعلا للرواية ولو أحكمت إحكاماً دقيقاً لكانت الحبكة أكثر.

* الأستاذة نورة القحطاني:

أضم صوتي لأستاذي الدكتور عبد المحسن القحطاني. فعلا الرواية لم يكن همها تصوير أحداث الخليج، لا تقصد بها رواية تاريخية على ما أعتقد، إنما هي رواية اجتماعية. كانت من البدء تحاول أن تناقش قضايا جنسها، الكاتبة كانت مهتمة إبراز الذات الأنثوية، أما الرجل فهي مهتمة بشخصية هدى اهتماماً كبيراً، وكأنها تريد إبرازها دون سائر الشخصيات وتثبت قدرتها على التفوق على الرجل ورفضه ردا لكرامتها، خاصة عندما رفضت العودة إلى سالم وكأنها تتمرد على الرجل عموما وتنتصر للمرأة وكرامتها في المجتمع، فأهملت باقي الشخصيات وأخلت بتقنيات الرواية لتخدم هدفها وقضيتها الأساسية وهي التصدي لسلطة الرجل ابتداءً بالأب وانتهاءً بالزوج. وأعتقد أن هذه النقطة لها بعد نفسي عند المرأة وخاصة في مجتمعنا، حيث تقابلنا هذه الصورة عند جميع الروائيات السعوديات وليس عند قماشة العليان فقط، فلا نلومها هي، بل نلوم المجتمع الذي وقف أحيانا ضد المرأة مما جعلها هي وغيرها تمسك بزمام قلمها وتنتصر لبنات جنسها.

الرواية من بدئها تجد أنها في صفحاتها الأولى تبتدئ بمناقشة قضايا مهمة للمرأة، بدءاً بغصب الفتاة على الزواج من رجل يكبرها سناً، ثم ما حصل لها من إهمال الزوج ومعاملته السيئة لها، والزواج بأخرى، ورفض المرأة لتقبل فكرة الزواج الثاني وطلبها للطلاق، ونظرة المجتمع إلى المطلقة، وغيرها الكثير من قضايا المرأة التي نلمسها داخل الرواية.

* الأستاذ نبيل زارع:

أولاً أنا حقيقة من الجمهور التي ذكرته الأستاذة مشاعل العتيبي. الرواية حقيقة أبكتني. أنا أعرف أنها لا تعجبكم أن يطلق عليها اسم رواية، ولكن والله دمعت عيوني لقراءتها. وأنا أعرف مقدما أن جميع الأساتذة الحضور سيحكمون عليها بالفشل، وأنا أقرأها وتوقعت ذلك لبساطتها. من ناحية أخرى، يقول الأستاذ علي الشدوي إن هناك استخفافاً وهو لا يحب الاستخفاف، أنا كذلك أتساءل: هل الاستخفاف بالرواية أم بالجائزة؟ وفي الوقت نفسه هناك أسئلة تطرح نفسها، مثلاً: الأستاذ أشرف كأنه يناقش طالباً في رسالة ماجستير أو كأنه في تحقيق أمني، لماذا لم تكتب كذلك؟ ولماذا لم تفعل ذلك؟ ولماذا لم تذكر هذه النقطة؟ فأنا أتفق مع الأستاذ علي الشدوي عندما قال إن هناك تفاصيل ربما لا تحتاجها الرواية.

* الأستاذة ذكرى الحاج حسين:

إن عملية السرد هي عملية مركبة وتقنية، ولا شك أن للسرد معانيه التي لا تسوغ حسب القبح والجمال، أو حسب الموضوع الذي تتعاطاه الرواية، وإنما حسب تقنيات السرد التي خلص إليها النقاد. وهنا لابد لي أن أذكر بكتاب نقدي بعنوان (تأصيل النص) للناقد الدكتور محمد نديم خشفة. والحقيقة أن الأستاذ عبده خال قد فند رأيه النقدي بأدلة من خلال الرواية. وأستطيع القول إنه عندما نذكر حدثا في الرواية لا بد فعلاً أن يتنامى هذا الحدث مع أحداث الرواية بشكل عام. أما أن يكون ذكر الحدث عرضياً فهو يضعف الرواية ويشتت القارئ. أود القول إن رأي عبده خال قد قدم بشكل نقدي موضوعي بعيداً عن الانطباعية فتحدث عن زمن الرواية وتنامي الحدث، وموقع السارد، وهذه هي آليات السرد، لكني وبصوت هامس أقول شكرا للكاتبة قماشة لأنها على الأقل دخلت عالم الجحيم، جحيم الكتابة في وقت مبكر في المملكة وهذا يكفي لمنحها الجائزة وشكراً.

* الدكتور حسن النعمي:

هي ليست من أوائل من كتب يا أستاذة ذكرى. فهناك إسهامات روائية مبكرة لسميرة خاشقجي منذ أوائل الستينات الميلادية. كما أن هناك إسهامات لهدى الرشيد وهند باغفار بدأت في الظهور في فترة السبيعينات. أما الأستاذة قماشة فهي أحدث أنتاجاً وحضوراً من كاتبات الستينات والسبعينيات الميلادية. وعلى كل حال أشكرك على مداخلتك.

* الأستاذ أحمد الشدوي:

أود أن أعلق على ما ذكره الأستاذ علي الشدوي والدكتور محمد ربيع. أما الأستاذ علي الشدوي فأرى أنه ناقض نفسه كثيراً، وما كنت أود أن أرى هذا من علي، فلو لدينا تسجيل عن مناقشة رواية اللعنة، فإننا سنجد أن هذه هي الأسس التي أنكرها على عبده خال اليوم هي التي قوض بها رواية اللعنة. وهذه الملاحظة جاءت لأنني مستمع جيد لعلي وقد ذكرت هذا له. ولهذا يجب أن تكون نظرتنا موضوعية، فلا يصح أن نقوض شيئاً في وقت قلنا فيه عكس ما نقوله الآن. لقد بنى علي مداخلته على قراءة عبده خال من خلال انتقاده لعبده لأنه ركز على الضعف في تفعيل حركة الشخصيات، وانتقده لأن الضعف الذي وجده كان بسبب اعتماد الرواية على حدث كبير ليس موظفاً في السرد، هذه بالنسبة للأستاذ علي.

أما بالنسبة للدكتور محمد ربيع فقد وافقته على اعتراضه على رأي عبده خال في انتقاد لجنة الجائزة، وسجلت في البداية لماذا ينتقدها عبده بهذه الحدة، لكني لاحظت أن عبده أبدى جميع الأشياء التي استند عليها وأوضحها في ورقته، وتركت أنا المداخلة وقتها. فقد ذكر في نقده التخلي عن شخصيات محورية، وتداخل الأصوات وتعارضه مع صوت الزمن في الرواية، وتباعد الحمولة المعرفية مع تقنيات السرد، وتغيير الضمائر وأشياء أخرى. أقول كنت قد وافقت الدكتور محمد ربيع،

لكن عندما تأملت ورقة الأستاذ عبده وجدتها من أنجح الأوراق التي قدمت في ملتقى جماعة حوار لهذا العام.

*** الدكتور بكر باقادر:**

ربما نحن في حاجة إلى التفريق بين البوح الذي يأخذ شكل قص وبين السرد بالمعنى الفني النقدي. أنا أعتقد أنه بالذات في المملكة العربية السعودية وجد نوع من البوح السردي أو البوح القصصي الذي يستحق منا معالجة بشكل آخر، ويمكن أن نجلي ما يمكن أن نسميه تحليل نفسي للذات الثقافية والحضارية في المملكة العربية السعودية.

لو نظرنا إلى النص ليس بوصفه نصاً روائياً جمالياً، وإنما من زاوية كيف يعيش الناس ويتحدثون سنجد صدى الواقع في سلوكيات الشخصيات الروائية بشكل يعكس تلازم الواقع الاجتماعي والخيال السردي. فلو قرأنا على سبيل المثال روايتي (السنيورة، ولحظة ضعف)، ليس على اعتبار أنهما عملان أدبيان، سنكتشف أبعاد الشخصية السعودية. هذه النصوص تقدم لنا حالة نفسية تستحق من الناقد ألا ينصرف إلى التحليل النقدي الفني الخالص. ولهذا عندما تكلموا عن القارئ العادي، القارئ العادي هو في الواقع رجل يعكس البوح الذي يتحدث به المنطق السائد في مجتمعنا. الشيء الصعب هو وجود مبدع يستطيع أن يبوح لنا بهذه الأشياء، لكن بحيث نتأمل كيف هي في واقع الأمر نقد لمجتمعنا.

*** الدكتور حسن النعمي:**

رؤيتك للعمل، يا دكتور باقادر، جاءت من منظور علم اجتماع الأدب، وأنا أقدر ملاحظتك، لكن عندما ننظر للعمل لابد أن نراعي عدة أشياء. أعتقد أن جماليات السرد جزء من نظرتنا للعمل ولا يمكن أن نلغيها. ويمكن التقريب بين وجهتي النظر، الجمالية والموضوعية، من خلال استخدام آليات الخطاب في قراءة الرواية، حيث

يتظافر الجمالي والفكري في تفكيك وكشف مدلولات العمل. نحن نسعى في حوارنا حول هذا المحور عن كشف وتأويل الحمولات الفكرية التي يحملها هذا الخطاب، وليس الجمالي الصرف. ما هي الدلالات لهذه المغامرة الكتابية للمرأة؟ نحاول أن نخرج بمكونات مشتركة في سياق روايات هذا المحور. فروايات المرأة، المطروحة للنقاش، تحتوي على سمات معينة. إننا نستطيع أن نقول أشياء كثيرة بعد قراءة كل الروايات، ونحن في حالة اطمئنان، لأننا قرأنا الأعمال في منظومة واحدة تحت مفهوم الخطاب بالمعنى الفلسفي، وليس بالمعنى السردي، أو كيفية تقديم الروايات بطريقة جمالية.

* الدكتورة رباب جمال:

استوقفني حقيقة موضوع الاعتراض على محتوى القصة. لماذا البطلة بكاءة، تبكي طوال القصة؟ لماذا تتزوج وتطلق مرة، واثنتين؟ وهذا الأمر ليس فنياً. أنا أوافق بنسبة كبيرة الذين قرؤوا القصة ووجدوا فيها خلل في الجوانب الفنية، القفزات، التناقض، السرد البسيط جداً، قد أوافقهم عليه، لكن لماذا تبكي أو لماذا تتزوج مرة واثنتين وتطلق، فأعتقد أن هذا لا يدخل في معالجة القصة فنياً، لا نحاكم القاصة الروائية، فهي تذكر قصة كما أبدعها فكرها.

أمر آخر قد يحدث من بعض الموجودات، الشخصية البكاءة قد تكون موجودة في المجتمع عندنا، وليس كل فتياتنا السعوديات ناضجات وواعيات، وإن كنت أخالف الأخت التي ذكرت هذا النموذج وتتمرد عليه، هي ذكرته لأنه موجود، الفتاة البكاءة التي أمرها مسلوب منها موجودة في نماذج كثيرة جداً، فإذا عبرت عن شيء في الواقع نقول لماذا جعلتها بكاءة، وهذا النموذج قد يكون موجوداً. في حالة أن البعض رأى في القصة بعض الرموز، ما المانع؟ لو قرأ الناقد الرواية بدافع البحث عن الرموز ودلالاتها فقد يجد الكثير، لكن نحن بدأنا هجوم ضعف الرواية فنياً طوال الوقت، لذلك لو قرأ ناقد الرواية قرأها بدافع البحث، يعني موضوع الطفل المعاق

الذي ذكرته الدكتورة لمياء باعشن فقد يمثل معوقات داخلية نفسية قد يكون رمزاً مهماً.

* الأستاذة عائشة جلال الدين:

عبده خال حتى في قراءته للرواية ظهر كروائي خاصة في مقدمته، فهو لا يستطيع أن يقاوم موهبته لأنها متلبسة به وهو متلبس بها، لذلك فهو بقدرته وبإمكاناته قد يشكل سلطة مرعبة لا يمكن أن تراجع مثلها مثل سلطة جائزة أبها التي تمثل حارساً يمنعك من ممارسة النقد، سلطة تقول لك اقرأ فقط ولا تراجع. عبده خال كأنه يقول بإمكاناته الجميلة: اسمعوا فقط ولي سلطة تمنعكم من المخالفة أو رؤية أي إضاءة، مع أن لكل عمل جمال وقبح، فليس هناك شيء سرمدي ونهائي، ولكنه خفف الوطأة في جماعة حوار.

طبعاً أنا قارئة أمثل المنطقة الوسطى بين المتخصص والقارئ العادي كما ذكر أحد المداخلين. في الواقع، بعد أن فرغت من قراءة الرواية شعرت بأثرها في نفسي. وهنا أتفق في ذلك مع الأستاذ نبيل زارع. قلت إن البطلة هدى تسير على غير هدى، هذه معاقة أعاقت فرحتها حتى في آخر لحظة لم تستمر الفرحة لصالحها. دائماً تمارس الحماقات، تدمن الفشل، تعشق اليأس، لكنها في النهاية صانعة قرار الرجل في لحظة ضعف، رجل كان يبحث عن منقذ يتوارى خلفه لحماية نفسه من مصير قاس، فولد ابنها معاقاً، وهي المعاقة نفسياً ولدت معاقاً، تعبيراً حالة العجز.

* الأستاذ غياث عبدالباقي:

استمعنا إلى آراء الأخوة والأخوات ولكن هناك تعليق بسيط. فربما أرادت لجنة جائزة أبها الثقافية من طرح هذه المسابقة المشاركة في قضية سياسية هي غزو الكويت. وحين أحجم المبدعون والمبدعات من كتاب الرواية في المملكة العربية السعودية، كانت قماشة العليان المبادرة، فكانت الفائزة بهذه الجائزة. وربما بعد

قراءة الأستاذ عبده نقرأ توضيحاً من أمانة الجائزة رداً على التساؤلات التي أثارتها ورقة الأستاذ عبده. سؤال لموجه لأستاذ عبده خال، ألا يشفع للكاتبة قماشة العليان أن هذه الرواية هي الأولى للكاتبة؟

* الدكتورة نائلة لمفـون:

إن يتمتع النقد بمصداقية تنأى به عن المجاملة، هذا ما لم يتحقق في مقرري منح الجـائزة ، فـهل لأنه عـمل بقلم نسـائي لابد وأن يصـفق له حـتى وإن كان ينطق رداءة وكأن ليس فـي الإمكان أبدع مما كان. وبذلك فـهذا العمل لم يمنح جـائزة على جودته، بل لرداءته. فليست مداخلة بقدر ما هي كشف المستور في حقيقة الجائزة. وأهنئ الأسـاتذة عبده خـال على هذه القـراءة وأضـع خطاً تحت كلمـة أسـاتذة للقـراءة الإبداعية الماتعة التي تضـيء للمبدعين درب الإبداع كما ينبغي أن يكون.

* الأستاذ حسين المكتبي:

من البدهي أن تكون الآن واضـحة بعض المفاهيم وهي بالتدريج الأدب والجنس الروائي والنقد والقارئ. يجب أن تكون هذه المفـاهيم باتت واضـحة، كل أديب يحمل همـا أو خطابا أو أيديولوجيا يريد أن يسوقها يريد أن يوصلها للقارئ يتوسل لأحد الأجناس الأدبية، شعراً، قصة، رواية. قماشة توصلت بالرواية في تقديم محمولها أو خطابها الذي نتفق أنه اجـتمـاعي، وليس سيـاسي. السؤال هنا، هل كـانت طريقـة التقديم عبر الرواية موفقة؟ هل هذا التوسل كان ناجحاً؟ هل قدم شـيئاً، أو أضـاف شيئاً لمخزوننا المعرفي؟ هل قدمت معالجة واعية؟ والسؤال لازال قائماً إلى الآن، ولم يجب أحداً عليه، معظم المداخلات جاءت تبحث عن قصدية الكاتبة من هذا العمل. أعتقد أن الرواية هي منابر معرفيـة لابد وبالضـرورة وبالمفـهوم الروائي أن تزيد من معـارفنا، وأرى أن الأخت قماشة لم تزد شيئاً في معـارفنا. فـهي لم تقدم معالجة موضوعية لماذا الفتيات الخليجيات يعانين من ارتفاع معدلات الطلاق. لماذا لم تعالج هذه الفكرة إذا كان لديها خطاب روائي تريد إيصاله؟

* معالي الأستاذ عباس غزاوي:

في الواقع أنني جئت زائراً وأخرج الآن من هذا الحوار الجميل سعيداً مقدراً. وقد تعلمت بالفعل عندما استمعت إلى كل من تحدث. أنا فخور بما رأيت وبما سمعت. فنحن هنا أو أنتم هنا على الأصح، تمثلون مستوى راقياً من أدب الحوار والفكر، ومن المعرفة بالعلوم الأدبية المختلفة. وأكاد أقول إنه مفتقد في كثير من المجتمعات. وإذا نظرنا إلى أنه موجود في بلادنا في جدة أو في الرياض أو في أي مكان من المملكة، فهذه البلاد الفتية التي لم تكن تعرف شيئاً من هذا، ولم يكن أحد يرفع صوته رجلا كان أو امرأة بنقد بناء أو فعال أو صريح، أو يجتمع مجموعة ليقولوا آراءهم بهذه الحوارية الجميلة التي تدل على رقي، وأن يضم هذا الملتقى آنسات وسيدات فهذا شيء نفتخر به كثيراً. ولقد تعلمت اليوم من هذا الاجتماع، وأشكر الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين شيخنا الكبير والمكافح القديم في مجال الأدب والصحافة والعلم وأشكركم جميعاً.

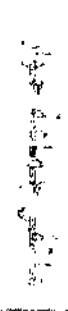
فقط أريد أن أعلق بسرعة على الرواية موضع الحديث، قرأتها بالفعل وأكاد أشترك في الرأي مع الناقدين ومع المقدرين ولو أنهم قلة. أقول للأستاذة العليان أرجو أن تستمع إلى ما قيل، ولست أدري إذا كان لديها وسيلة للاستماع إلى كل الكلمات التي قيلت هنا. فأنا واثق أن كل من تكلم قد تكلم بإيجابية وعن معرفة، ولم يقصد أحد إلى أن يجرح قماشة العليان أو يمتدحها. لذلك أنا أتمنى في هذا المجال على النادي الأدبي أن يحاول إطلاع الشخص موضوع النقد أو الحديث بما يقال. فأنا أعتقد أن هذا مفيد وبالدرجة الأولى للكاتب أو الكاتبة الذي نجتمع لبحث كلماته. مرة أخرى لا أريد أن أطيل عليكم والليل قارب على الانتصاف. وأشكركم جزيلاً.

* الأستاذ عبده خال:

لا شك أننا جميعاً لا نسعى للتقويض، بل نسعى للبناء. وما جاء من وجهات

نظر مختلفة حول جودة أو رداءة النص هي تسعى بالضرورة للارتقاء. فعندما تقول إن الشيء سيئ، فثمة نية مسبقة للتجويد أو البحث عن التجويد. لذلك ليس هناك نية مبيتة أو مضمرة لإسقاط أي كاتب أو أي عدائية مسبقة بيننا وبين بعض. وبالنسبة لي على الأقل أفرح كثيراً عندما أجد كاتباً متميزاً يستطيع أن يدهشني وأنا أقرأ، لا تتصور كم كنت سعيداً بما قرأت لمحمود تراوري على سبيل المثال أو ليلى الجهني أو نوره الغامدي، كنت أقفز فرحاً وأقول إننا نكتب الآن رواية ونستطيع أن نضعها في عين الشمس.

الإنسان لا يستطيع أن يتخلص من جلده وهو مقترن به. لذلك ليس بعيداً عن أذهانكم أنني عندما أقرأ فأنا أقرأ بذائقتي. والقراءة بالذائقة هي أيضاً إحدى الأشياء المقترنة بك أساساً. فبالتالي لا تستطيع أن تتخلص من هذه الذائقة من أجل أن تصنع وهماً لدى الآخر. كما بدأت في الورقة عن الصدق، سواء الصدق الأخلاقي الذي هو في حياتنا اليومية أو الصدق الفني. لذلك حاولت أن أكون صادقاً مع نفسي وأنا أقرأ هذه الرواية وكنت أشتكي لأناس كثر أنني أجد نفسي أقف أمام حائط أملس لا أجد فيه ثغرة لأدلف منها إلى هذا العمل. كان يخطر في بالي الدكتور أبو بكر باقادر. قلت أسلك طريقه وأتعامل مع الرواية من ناحية اجتماعية، لكن هذه الرغبة أيضا كانت الأستاذة قماشة العليان تثبط منها وتعيدني مرة أخرى إلى التناقضات المهولة في داخل العمل حتى لا تستطيع أن تقرأها قراءة اجتماعية لأنها أرادت أن تكون نموذجاً كتابياً ونموذجاً اجتماعياً أيضاً. وهذا ما أشار له الدكتور أبو بكر باقادر من العلو أو التسامي بالذات من غير اكتشاف عيوبها حتى في جانبها الاجتماعي كان من الصعوبة أن تتواصل معها لأنها كانت تتحرك حركة الخيلاء في الشخصية التي تقدمها. فهذه هدى الباهرة الجمال لم يكن لديها من المشاكل سوى أن تحب أو تطلق. لم تكن تحمل قضية اجتماعية يمكن لنا أن نبتعد أو نجلس بجوارها مناصرين ومعينين.



ثمة مشكلة كبيرة بين قضية المرأة وكتابة المرأة. فعندما نتحدث عن قضية

المرأة فهناك مجالات أخرى وحقول أخرى للكتابة في قضية المرأة أما أن ندوزن كما قال الدكتور محمد نديم، فأنا مباشرة أبرمج ذاتي للاستماع إلى مقام معين، وإذا اختل هذا المقام اختلت أيضاً لحظات التلقي لدي، فسوف أجد نفسي مباشرة لائماً لأن ثمة خللاً. ما حدث هو مثل أن نتفق أنا وأنت أن نجلس معاً لتحدثني عن شأن ثقافي، وعندما أتهيأ لهذا الشأن الثقافي فإذا بك تحدثني عن كرة القدم فتحدث في داخلي خلخلة كبيرة جداً. فقماشة العليان وضعت على غلاف الكتاب رواية، وليس سراً إذا قلت أن الأستاذة قماشة تسوق ذاتها ككاتبة روائية متميزة. وهذا من حقها، ومن حقنا أيضاً أن نقول إن الفن لا يقبل المهادنة أو المجاملة. هكذا وجدت نفسي أتعامل مع هذه الرواية، وسوف أجد نفسي أيضاً أتداخل مع الأصدقاء والصديقات من الصالة النسائية ما بين المراوحة في الأحكام. فليست هي أحكام منزلة أو قاطعة، لكن ما حدث من قِبل أغلبنا كان يقف من هذا العمل موقفاً ملاحظاً لكثير من النقاط التي ذكرتها من غير تجنٍ.

الرواية على مستوى البنية الروائية بها فجوات كبيرة جداً، وعلى مستوى الزمن تدشين، وعلى مستوى بناء الشخصيات نجد أنها لا تبني ولا تتطور، بؤرة السرد هي بؤرة طاردة، بدليل أنه كلما تكونت لديك كقارئ بؤرة سردية معينة تجد البناء الذي يأتي بها تقوم البؤرة السردية بطرده إلى خارجها، وبالتالي تتكون عدة بؤر سردية. هذا الذي ذكرت في ورقتي أنه أشبه بالكولاج، بمعنى أنها تدخل بمشهد ما فتستجلبه للقص، ثم تضعه في خريطة المربعات التي أرادت أن تشكل منها لوحتها أو كتابتها، ثم تستجلب مشهداً آخر مناقضاً، أي لا يحدث نوع من التناغم والانسجام ما بين المشهدين أو الثلاثة أو الأربعة التي تقوم بتجميعها، وبالتالي كانت تستلهم نوعاً من الذاكرة الشفوية غير المعنية ببناء الشخصية على أن تعطيك (موتيفات)، هذه الموتيفات هي تعلم مسبقاً أنها متواجدة ومستقرة في داخلك كمتلق وعليك أن تكمل. فعندما أجلس للاستماع إلى قصة شعبية سأجد أن السارد يقوم بذكر الأحداث المتتالية واللاهثة خلف بعضها البعض معتمداً على ذاكرته أو على ثقافته الشفوية في ملء هذه الفراغات، بينما الرواية بها نوع أشبه بموسيقى تذهب

إلى قرارات وإلى أمكنة مختلفة ويعزف يبطئ ويسرع وفق الحالة التي تم تسجيل النوتة وفقها. فإذا كنت عازفاً ولا تعرف قراءة النوتة، فإنك سوف تجد نفسك غير مدرك أو غير قادر على عزف هذه النوتة. وهذا ما يحدث بالنسبة للكاتب إذا لم يكن لديه اطلاع جيد بنمو الرواية وتطورها وأشكالها وأزمانها المختلفة سوف نجده يتمثل الجانب الشفوي كثقافة وموروث ومخزون ثقافي وينطلق منه، وهذا ما حدث عند قماشة أنها كانت مستندة ومنطلقة من ذاكرة شفوية وليس من ثقافة قرائية.

أنا أتصور أن الأستاذة قماشة عندما بدأت كتابة هذه الرواية ربما لم تدرس القراءة الروائية على المستوى العربي أو المحلي. أنا أقارن هذه الرواية ببدايات الرواية عند سميرة خاشقجي، سوف تكون المقارنة لصالح الأستاذة سميرة خاشقجي، ثمة بناء، ثمة حبكة، ثمة وصف، ارتحال من مكان لآخر، بناء الشخصية وتكاملها، الاهتمام بالزمن. هذه الأشياء كلها سقطت عند قماشة العليان، ولم نجد أمامنا إلا تناقضات مهولة وفي الصفحة الواحدة فقط تستطيع أن تجد تلك المتناقضات.

سوف أتداخل بسرعة وعجلة مع الدكاترة والأساتذة الذين تفضلوا علي بالتداخل مع هذه الورقة التي وجدت نفسي حيالها وأنا أكتبها أتنصل منها ليس لعدم قناعة بها، لكنني وجدت أن هذه الرواية لو تركت لنفسك العنان لأجرحت وأدميت، وأعود وأقول مرة أخرى ليس لأجل الإسقاط وإنما من أجل البناء، حتى أنه في أوقات كثيرة يكون الكي أو الشدة في العلاج لا يُستهدَف به المريض بقدر ما يُستهدف علاجه. هل أنصب نفسي وصياً بهذه الطريقة؟ أنا لا أنصب نفسي، ولكنني ما دام أوكلت إلي هذه المهمة كان علي أن أكون صادقاً مع ذاتي وصادقاً معكم، لتقبلوا أو لترفضوا.. فهذا شأن آخر. وقد أعجبني وأمتعني أن أجد آخرين مناصرين لهذا العمل، وإن كان بعضهم مناصراً للغاية، وسوف أتداخل معهم :

– بالنسبة لمداخلة الدكتورة فاطمة إلياس حول إشكالية الرواية التاريخية، فأنا من الذين يؤمنون أن التاريخ مصيدة كبيرة للروائي ولا يستطيع أن ينفذ منه إلا إذا

كان راوياً فظاً. فالتاريخ قفص على الروائي أن يهرب منه وأن يضعه قماشة خلفية للرواية – وأقصد قماشة خلفية وليست اسم الكاتبة – وأن لا يكون هو المنطلق الأساسي لبناء الشخصية. نذكر الروائي العظيم ماركيز عندما وقع أسيراً للتاريخ ولم يستطع أن يقدم ماركيز الفنان. أرى أن الأستاذة قماشة العليان لم تقم بوضع الحرب أو التاريخ كقماشة خلفية لعملها، ولم يكن موضوعاً رئيسياً له، بل كان مجرد سيرة وانقطعت على رأي إخواننا اللبنانيين.

– أما سؤال الأستاذة فاطمة إلياس أنه لماذا فازت بالجائزة. أنا أود أن أرجح أن الفوز كما قال أحدكم أنه له علاقة بموضوع الرواية، وليس بجودة الرواية. يبدو أن الأستاذ غياث هو الذي أشار إلى هذه النقطة.

أما موضوع الطبع وتعداد الطبعات وما إلى ذلك، فثمة دهاليز خلفية للكتابة والتوزيع والترويج للكتابة، الرواية كانت تتضافر مع جهات إعلامية، على سبيل المثال الإعلام الكويتي، لا نستبعد أن تكون اشترت الطبعة الأولى كاملة والثانية أيضاً.

– بالنسبة لمداخلة الدكتور محمد ربيع في مسألة المعيار، أقول أنا لست رجلاً أسك معايير، بل أحكم على ما أكتب بأنه نابع من ذاتي، وفي أوقات كثيرة أكون عشوائياً لا أهتم كثيراً بالصرامة المنهجية، ولا بإصدار الحكم الذاتي الذي أراه، ربما أداهن. ومع ذلك أشيع أن الأشياء ليس لها سطح واحد. فعندما أنظر إلى سطح معين، ربما أحكم عليه من هذه النظرة لحظة الالتقاط أو زاوية الالتقاط. وبالتالي ربما يبتعد شخص آخر في مكان آخر وينظر إلى هذا الحائط ويأتينا بمشهد آخر، وبالتالي كان علي أن أكون وكان عليكم أن تكونوا، وبالتالي تداخلت الآراء بعضها مع بعض. لم أقل قولي للإسقاط، فمحاولة قراءتي ومحاولة مداخلتك هي إحياء للكاتبة، فأنت تريد أن تسير هذه الكاتبة بهذه الصورة. وأنا أريدها أن تسير، ولكن ليس بهذه الصورة. إذاً الهدف الأساسي أن تسير، أنت ترى أن عليها أن تسير بشكل معين. وأنا أرى أن تسير بشكل معين وفي الأخير الحكم للكاتب نفسه عندما يسمع من يقول فربما يقتنع بقولك وربما يقتنع بقولي.

- أما الأستاذة أمل القثامي فقد تحدثت عن زمن صدور الرواية. كتبت الأستاذة قماشة العليان هذه الرواية عام 1998م، ثم طبعت في وقت متأخر. وبالتالي حتى لو لم تظهر في زمن وجود الرواية المحلية كان عليها أن تعود إلى روايات غير محلية فعلينا أن نحاكمها على أنها بدايات، على سبيل المثال عندما آخذ (غداً أنسى) أو (لا تقل وداعاً) أو (لا ظلمة تحت جبل) أعمال متماسكة جداً وتستطيع أن تشبع رغبات الدكتور بكر باقادر، وتملأ وجدانك كقارئ وتمنحك المعرفة المكانية والمعرفة بشخوص أو بتحركات المجتمع إذا كنا نريد أن نقرأها قراءة اجتماعية.

- سوف أكمل ما قالته الأستاذة أمل القثامي على البكاء. نحن لا نلومها لماذا تبكي أو أن المرأة عليها أن تتخلى عن البكاء. أنا كنت أتحدث أن البكاء كان وسيلة وحيدة للروائية لبتر المشهد الروائي لعجزها عن الإتيان بتصوير المشهد الروائي تلجأ إلى: «وانخرطت في بكاء دامٍ»، «وصرخت باكية»، لكي تغلق على نفسها أو لا تمنح نفسها فرصة أن تبني مشهد أو أن أدواتها قاصرة عن بناء هذا المشهد وتحويله إلى مشهد يجعلك تبكي من غير أن يقول الكاتب لماذا هذا البكاء. فنيات الكتابة أو الفن أن لا أملي عليك وأقول عليك الآن أن تبكي، علي أن أصنع المشهد الذي يجعلك من ذاتك تنفعل مع المشهد وتبكي.

- أوافق الأستاذ أشرف.. التكرار له دلالة إحصائية، وكذلك في أن الحرب أنتجت لنا أعمالاً عظيمة في العالم، والحرب هي مادة خصبة لكتابة الرواية، لكن إذا وجد الروائي الموهوب فإنه يستطيع أن يخلق من الحرب مادة روائية جيدة. أنا أذكر أن الروائي العظيم أريك صاحب (ليلة لشبونة) استخدم الحرب كمادة أساسية وقدم عملاً من أروع ما قرأت في حياتي هو رواية أخرى اسمها (الأزرق.. الأزرق) كانت مدتها الحرب. فالحرب يمكن أن تنتج أعمالاً عظيمة ويمكن أن تنتج أعمالاً هشة وضعيفة. كما أراد صدام حسين للروائيين العراقيين أن ينتجوا شعراً ورواية هزيلة تمجد حرباً خاسرة.

ثمة جمع مشاهد. أنا أتصور أن الرواية أيضاً هي جمع مشاهد من أفلام عربية ومحاولة جمعها في كوكتيل يسمى رواية، كثير من الغيابات كانت غير مبررة

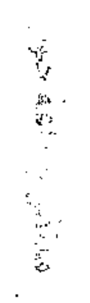
مثل زوجها الذي لم يذكر بعد طلاقها، لم يذكر ولم يسأل عن ابنه، وإضافة إلى ذلك، ظهور شخصيات جديدة مثل فيصل. كان هناك مشهد مستهجن من الكاتبة عندما دخل سالم على هدى وهي تتحدث مع أمها، وبدت حزينة في ثلاث صفحات أو صفحتين فقط حزينة، وهي تتكلم عن ابنها وأنها تحبه وأنها تريد أن تحضره معها في الرياض. هذا غير مبرر. هل وجدتُ في الرواية ما يبهج؟ ليس هناك ما يبهج.

- الأستاذ كامل صالح.. عندما يتحدث عن بيع 4 آلاف نسخة من الرواية، وبالتالي يقول الأستاذ نبيل زارع إنه تأثر بالرواية، فهذا من حقه أن يقول إنه تأثر بذلك هذا والأستاذ نبيل يحاول أن يحضر معنا ملازما منذ سنة ونصف، فما بالك بشاب يتعامل مع الأدب بشكل مقطوع أو أنه يأخذ من المكتبات ما يعرض عليه. أيضاً الدكتور أبو بكر باقادر حدثني أن كثيراً من الفتيات مغرمات بهذه الرواية، فهذا ليس مقياساً للرواية بقدر ما أعتبره عيباً كبيراً في تذوق الفن الروائي. وهذا له مبرراته الاجتماعية، ويفيدنا في ذلك أستاذنا الدكتور أبو بكر. الرواية غير موجودة ولم تؤسس كفن سواء كانت على مستوى بسيط أو على مستوى المناهج وعلى مستوى الجامعات، وبالتالي فإن التأثر وارد بهذه الصورة.
- الأستاذة نادية خاوندنة .. تقول إن هناك نجاحاً في رسم الصورة السوداء للنهاية، أيضاً أحد الأخوان ذكر أن الروائية استهدفت شتم العراقيين مجتمعين وبالفعل هذا حدث يبدو أنها انساقت وراء الخطاب الإعلامي في ذلك الوقت وبالتالي حسب ما قالته أن كل العراقيين يستحقون ذلك.
- الأستاذ علي فايع.. أتفق مع ورقتك تماما. أما بالنسبة لمداخلة الدكتورة لمياء باعشن، فكما عودتنا دائماً. بالفعل ربما كان دافعها لتكتب ليقال إنها ساهمت في حرب الكويت، لكن كما قلت إن الحرب دائما تخلق أدباً عظيماً، ولا تخلق أدباً متقطع الأوصال كما تفعل الحرب. هي تصنع من الحرب مادة لأن تكون شهادة إنسانية وليست شهادة تاريخية. جابر الطفل المعاق يمثل إعاقة للرواية بالفعل، فمنذ البداية كان عائقاً للرواية.

أنا موقن تماماً أن الأستاذ علي الشدوي لا يمكن أن يكون معجباً بهذه الرواية ومتأكد من ذلك. أما قوله إن قراءتي استخفاف، هل تتصور أن من سبقك كان مستخفاً بالرواية، مستخفاً بالكاتبة؟ لم يكن استخفافا بالكاتبة أو بالرواية، وإنما بطريقة السرد، وباستغفال هذا القارئ الذي يجلس للقراءة. فالبطلة هدى في ليلة زواجها تجد أنها عادت مرة أخرى للزمن الماضي وهي في الحاضر، أو أنها تتقدم للمستقبل في ليلة زواجها.

القارئ عندما يقرأ يحاول أن يكون نداً للكاتب. فإذا وجد أنه أقل منه ندية يبدأ يستخف به ويستخف بما كتبه محاولاً أن يدخل في داخله متعة، وبالتالي تنتظم هذه المتعة لوجود إخلال شرط أساسي للتواصل معه بهذه الصورة، ثم بدأت بهذه المقدمة فإذا بك في نهاية المطاف تنضم إلى قافلة المعارضين لهذه الرواية.

فمأزق الكاتبة هذه كارثة الإيديولوجيا. ففي زمن الإيديولوجيا كان على الكاتب أن يرتبط بقضية كبرى، وقد ارتبط الكتاب الكبار العرب بهذه الأيديولوجيا بجذب الأصوات لها، وبالتالي أصبحت الرواية هي مناداة أو بوق لهذه الإيديولوجيا. الآن مع التغيرات والثورات في القيم الفنية التي ارتبط بها النص يبدو أن التفاصيل الصغيرة في حياة المرء كلها حواصل. فالتفاصيل الصغيرة هي التي تخلق الفن بشكل جيد. أما عندما تذكر المحاكمة لـ (كافكا) بأي منطق وبأي مسوغات قدمت هذه المحاكمة، بأي مسوغات تقارنها بعيون على السماء.



- الأستاذة سهام القحطاني، أنا أشفق كثيراً على هذا المسكين (لوكاتش). نحن نتكئ كثيراً على الأسماء الغربية ولا نثق كثيراً بما يقال من قبل أدبائنا أو نقادنا، تستطيع بأي مقولة لأي ناقد أن تسيرها لكي توافق رغباتك، ربما تستلها من سياقها وتدخلها في حجتك لكي تكون قوية. هناك فروقات فنية كبيرة ومهولة ما بين ما تكتبه الأستاذة قماشة وما بين ما تكتبه على سبيل المثال ليلى الجهني، مسافة شاسعة جداً بين ما تكتبه نورة الغامدي وما تكتبه بدرية البشر. وبالتالي

إذا تنبهنا لهذه الفروقات بين ما يكتب لدينا، وليس ما يكتب عربياً وعالمياً فسنجد أنفسنا في مشكلة كبيرة جداً مع المدربين على القراءة وعلى الأعمال الإبداعية وما يستهلكونه من إبداع ولا تصبح القضية قضية قارئ، ولكن أيضاً قضية متدرب على القراءة أو متعاطي الكتابة بشكل وبآخر.

- الدكتور عبدالمحسن القحطاني، الجائزة سواء كانت تقديرية أو تشجيعية فالعمل لا يرقى إلى مرتبة أن يفوز لا بالتشجيعية ولا بالتقديرية من وجهة نظري، وصحيح ما قلته من أن الزمن فيه تدشين، والرواية بالفعل لم تهتم بالحرب بل جعلتها هامشية وعرضت شخصيات مهلهلة.

- الأستاذة نورة القحطاني تقول إن الرواية لم يقصد بها أن تكون تاريخية، بل اجتماعية. عندما تكتب رواية فالرواية لم تعد ذلك التقسيم الضيق أنها تاريخية أو اجتماعية. الرواية الآن تزدهر عالمياً لكونها الوعاء الأكثر رحابة لاستقبال جميع الأشياء سواء كانت في فنون أخرى كالمسرح والفن التشكيلي وليست معنية بأن تتحول إلى حيز ضيق لحديث تاريخي أو اجتماعي، حتى أن الكتابة التاريخية على سبيل المثال، كما فعل نجيب محفوظ في أول أعماله الروائية اهتم كثيراً بالجانب الزمني، وهذا الذي أغفلته الروائية. لم تستطع أن تستدعي ذاكرتها ما بين أيام التحرير وما بين قيام المقاومة الشعبية في الكويت، فكيف يمكن أن تستقي أنت معلومة تاريخية من رواية عايشت هذه الفترة؟ أجد في الرواية أخطاء تاريخية أكثر مما يجب.

- الأستاذ نبيل زارع، ليس الكلام موجه لك بالخصوص، لكني أتحدث بالعموم، أول إن ثمة لدينا مراهقة قرائية، لازلنا رهن المواقف المتأزمة والدرامية التي صنعتها في ذواتنا وفي وجداننا الأفلام العربية التي كتب بعضنا من فجاجتها ومن اتساع ثقوبها الدرامية أو الكتابية.

- الأستاذة ذكرى تقول يكفي منحها الجائزة لأنها دخلت دخلت، وهذا يكفي لمنحها

الجائزة. إذا كانت الأستاذة قماشة بهذا دخلت جحيم الكتابة فأنا أختلف معك كثيراً. فالكتابة إذا كانت جحيماً أو اهتماماً بأن تكون معدلاً بالكتابة فعليك أن تعدل نفسك قبل أن تقدم نفسك إلى الآخرين لكي لا يدخلوك إلى الجحيم.

- الأستاذ أحمد الشدوي أتفق معه تماماً، وأستاذنا الدكتور أبو بكر باقادر دائماً يتحفنا بأشياء جميلة. وفي حديثه عن البوح السردي فإنه يحن إلى تخصصه، ولا أشك في ذائقته ومقدرته في القراءة الدؤوبة المهولة التي يقرأها دائماً عندما ينتقدني أخجل أن أكون كاتب رواية ولم أستطع أن أكون قارئاً للرواية بمهارة الدكتور أبو بكر، لكن نقطة البوح والسرد الفني هذه لك البوح ولي السرد الفني.

بالفعل هكذا يتحدث النص في بلدنا، أو السلوكيات التي تحدث في بلدنا، هل يستطيع الروائي أن يرسم هذا المجتمع بالشكل الذي نحن نتعارف عليه؟ أنا أتصور أنك كروائي أشبه بالمكينة التي تقوم بطحن ما يصل إليك، وليس بعيداً عنك، بمعنى أنك تتحول إلى طحن بعض الأشياء وهدمها واستيعابها وتحويلها إلى شيء يؤكل بسهولة من غير الحاجة إلى نماذج شابة، أتصور أن كل ما كتب لدينا تناول الجانب الاجتماعي وتناول البوح وتناول تقديم المجتمع.

- الدكتورة رباب جمال أشرت إلى أنه لا نمنع البكاء، ولكنها كانت تستخدم البكاء من أجل عجزها عن تحريك المشهد الروائي. كما أتفق مع الدكتورة لمياء باعشن فيما ذهبت إليه.
- الأستاذ غياث أوافقك، ربما كان الفوز بسبب ما قلت.
- أرحب بالدكتورة نائلة، وزمن طويل مضى منذ تواصلها مع النادي وأشكر لها مداخلتها. هذه كانت معضلة كبيرة. فما ذكرته الدكتورة نائلة من أنه غرر كثيراً بالكتابات النسائية، حيث كان ما تكتبه المرأة أو ينشر يوصف بالإبداع وهو أدنى من الإبداع بكثير. وهذا حدث مع كاتبات كثيرات، حيث أسقطت عليها أوصاف لمجرد أنهن نساء. أتصور أن المسألة ليست مقترنة بالمملكة العربية السعودية، فهذه الظاهرة حتماً توجد في أماكن أخرى.

- كلمة معالي الأستاذ عباس غزاوي كانت أكثر من رائعة، وهي تحمل دائما نقطة قيمة لم ننتبه لها وهي أن نوصل ما قلناه للآخر، وكأنه نبهنا إلى أننا كنا طوال الوقت نمارس نوعاً من الغيبة، وإن كانت غيبة تنشر بعضها في الصحف وبعضها يبقى إلى حين حبيسة وقتها. شكراً لكم وأسف على الإطالة.

* * *

رواية "الفردوس اليباب"

لليلى الجهني

قراءة:

د. أميرة كشغري

قراءة في رواية "الفردوس اليباب"

د. أميرة كشغري

أعترف أمامكم بأنني لست بناقدة محترفة، كما أنني لست بأديبة متمرسة، غير أنني قارئة للنصوص تؤمن بتوظيف المنهج واستخدام الأدوات التحليلية في قراءة النصوص ولذلك فستأتي قراءتي هذه الليلة متكئة على منهج وأدوات تتفق مع رؤيتي الخاصة للعمل الإبداعي ووظيفته الشاملة ضمن وعي اجتماعي في زمن معين ومرحلة خاصة وظروف محددة. فالأدب هو وثيقة للتاريخ الاجتماعي والثقافي والسياسي أكثر عمومية من التاريخ وأكثر خصوصية من علم النفس وعلم الاجتماع.

ولأن «قراءة النص واقعة تتكون وليست عثوراً على أنظمة مجردة» كما يقول مصطفى ناصف (نظرية التأويل: 134) ولأنها أيضاً حوار أكثر منها بنية مجردة، فإني أطمح أن تأتي قراءتي هذه الليلة قراءة حوارية أكثر من كونها نقدية كيما نصل من خلالها إلى ممارسة الحوار القائم على احترام الرأي والرأي الآخر والالتزام بذلك مبدأ وسلوكاً وفعلاً ثقافياً باذلين كل الجهد للسعي نحو الحقيقة القائمة على العدل وعدم التحيز أو اتباع الهوى وهو المنهج الرباني الحكيم الذي قدمه لنا القرآن الكريم في الحكم على الأشياء أو الأشخاص أو الآراء.

وأحمد الله أن قراءتي لنص الفردوس اليباب جاءت مصادفة دون (اليافطات)

التجارية التي تحدث عنها الأستاذ عبده خال في قراءته لروايته قماشة العليان الأسبوع قبل الماضي. فقد التقيت بهذا النص قبل عدة أعوام في نسخته المنشورة عام 1999م عن «دار منشورات الجمل» والتي لا تحمل يافطات الجوائز. وستكون قراءتي مستندة إلى تلك النسخة. ولكنني أزعم أنني وبكل أمانة لا ألتفت كثيراً لهذه اليافطات ولا أعول عليها في القراءة وقد تفوتني أحياناً.

*** مدخـــل:**

حظيت الفردوس اليباب بقراءات ودراسات متعددة اعتمد أغلبها المنهج الفني (الانطباعي)، وأخرها هو ما ينشر الآن في الصفحة الثقافية في جريدة الرياض للأستاذ أحمد الواصل (والتي نشر منها الجزء الأول يوم الخميس الماضي 2004/3/18م).

يقول سحمي الهاجري في قراءته للرواية تحت عنوان «مقاربة لثنائية الإنسان والمكان»: «تعاملت الكاتبة بدهاء وتمكن مع مدينة جدة تاريخاً وملامح وصوراً. بعض الروايات لا تقرأ بقدر ما تحس وهذه الرواية واحدة منها».

ويرى عبده خال النص من زاوية: «أسلوب الحكاية كسلاح أشهرته المرأة منذ الأزل لمواجهة الواقع ومحاولة التصدي لهيمنة الذكورة».

ويقول أيضاً: «قدمت واقعاً محلياً مسكوتاً عنه عبر موضوع قصة حب بدت مألوفة، لكنها طرحت بجرأة وفنيات عالية ولغة حشدت جمالاً أخاذاً».

ويقـول خـالد ربيع: «رواية اللاأمل والخـلاص الذي أرادته بطلة الرواية.. الانتصار لمشاعر المرأة التي أخذت في التلاشي عن وعي المجتمعات العربية، بعدما سيطرت على العالم سطوة المادة».

أما طه صابر فقد قارن العمل بقصيدة الشاعر جون ميلتون (الفردوس

اليباب)، وخلص إلى «قدرة الكاتبة على التماهي مع القصيدة»، وإلى أن الرواية «مونولوج إنساني طويل محفوف بالجمال» ولم يعبه سوى اللجوء إلى العامية.

ويقول الدكتور جمعان الغامدي في قراءته للرواية إن «براعة الكاتبة تكمن في أسلوب السرد الذي اتبعته وفي مجموعة الرسائل التي وجهتها إلى القارئ». واستنتج الدكتور جمعان الغامدي أن «الفراغ العاطفي الذي تعيشه المرأة العربية هو ما تريد الكاتبة أن يصل إلى قارئها».

ويقول منصور الحازمي في «موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث»: «فيها الكثير من طريقة أحلام مستغانمي السردية في (ذاكرة الجسد)، إذ تروى الأحداث على لسان البطلة نفسها، ثم على ألسنة بعض الشخصيات الأخرى. وهناك الكثير من الاقتباسات أو التناص ولاسيما مع محمود درويش، كما أن هناك نزعة إلى توظيف الأسطورة، ولاسيما الحكاية الشعبية عن مدينة جدة».

ويقول علي الدميني في قراءة له بعنوان «ليلى والموت»: «لعل الدلالة الأهم لهذه الرواية لا تكمن في اختراقها لمنجز خطابنا السردي ولكنها تبرز في جانبها الحكائي الذي يمس قضايا تخص عالمها الأنثوي المحاط بالكثير من الحساسيات ذات الأساس الواقعي تارة والمفرطة في التضخيم تارة أخرى.

وفي قراءة للرواية، يقول محمد العباس تحت عنوان «وجع يتأنث.. ويغدو المكان آنية»: «حكاية الفردوس اليباب لا تستمد قوتها من براعة التعبيرات وفطنة الكلمات وحسب، بل ومن الطاقة الشعورية العالية المختزنة وراء حساسية جمالية ووعي متقدم باللغة، تنبئ عن قدرة الكاتبة الفنية ونواياها الشعورية، كما تشير إلى جدلية العلاقة القائمة بينها والمكان كظاهرة نفسية». ويقول أيضاً: «ليلى الجهني تجيد الحديث عن خسران الحب أكثر مما تتحدث عن الحب ذاته ربما لأن الحب ظاهرة إنسانية كبرى يصعب أن تحدها لغة ومعنى، يتعطل عندها الخيال كحدث وينشط كتصوير لغوي بصيغة مراتية عاكسة لحقيقة وعمق الإحساس». كما يضيف:

«تكاد الرواية أن تكتسي بدعاوى الخطاب النسوي استجابة للانفعالية التي تسمن الكتابة النسوية، لتنزاح إلى صيغة تجنيسية".

لقد اجتمع النقاد إذاً – أو جلهم – على تميز الفردوس اليباب. إلا أن علي الشدوي لاحظ أيضاً أن الرواية هي: «مجرد قصة طويلة أحادية الصوت والشخصيات لا تنمو..» ولم يجد مدينة جدة في الرواية.

ومن المفيد هنا أن أشير إلى بعض السمات الفنية التي أدت – في نظري – إلى ملاحظة علي الشدوي هذه.

* تفتقر الرواية إلى عناصر البناء الروائي وتقنياته. فالصراع والحبكة مفقودان إذ يقوم البناء على أسلوب الرسائل وتفتقر إلى الوحدة العضوية، حيث لا ترابط بين الأجزاء ولا تسلسل للأحداث أو بناء منظم للشخصيات.
* الشخصيات: محدودة وغير متطورة.
* الرؤية: مباشرة.
* الحدث: لا تزخر الرواية بالحدث حيث الحدث مغيب لأنها تقوم على تعرية الأحاسيس الوجدانية المشروخة بانفعالية تستعيد الألم وهجاء الذات.
* الراوي: هو البطلة صبا من داخل النص (أي باستخدام الراوي المعرفة والمونولوج الداخلي).
* الحوار: مجزأ. يشغل كل صوت فصلاً منفصلاً يحد من التفاعل الديناميكي بين الأصوات المختلفة فلا تؤثر خالدة مثلاً عبر حوارها الطويل في فصل (لن تبكي الحساسين على الشرفات) على مجرى الأحداث.
* الموضوع أو الثيمة: معروفة ومكررة «الخاطئة الفاضلة أو المتطهرة بالموت».

فالرواية إذاً، أقرب ما تكون إلى نص أو قصيدة هجائية جاءت بلغة إيقاعية وشعرية شفافة.

* إشكالات القراءة الانطباعية:

لقد منحنا النقد الانطباعي للدكتور جمعان الغامدي صوراً جميلة في قراءته للرواية. يقول الدكتور جمعان مثلاً: «لا يمكن للجدران أن تكون سجناً ولا يمكن لقضبان الحديد أن تكون زنزانة... رغم ما يكتنف هذه الجملة من تناقض إلا أنها تقرر حقيقة تخالف ما تعارفنا عليه... أخذت حدثاً عادياً لا يرقى إلى أن يكون حدثاً يستحق تخليده في رواية ومع ذلك نجحت الكاتبة في ذلك...».

إلا أن طبيعة النقد الانطباعي لا يمكن الركون إليه بنفس مطمئنة، وأن الحكم ونقيضه يملكان ذات النصيب من المعقولية. يقول الدكتور جمعان في قراءته: إن عامراً أتقن دور الفتى اللعوب وأتقن دور زوج المستقبل... فهل يا ترى أتقن عامر أياً من الدورين؟ ربما نعم.. وربما لا!

بنفس الحظ من المعقولية يستطيع ناقد آخر أن يقرر أن عامراً فشل في دور الفتى اللعوب (إذ لم يحتط بما فيه الكفاية لكي يتفادى الحمل غير المرغوب فيه) كما أنه فشل أيما فشل في دور الزوج المستقبل (إذ إن انكشاف أمره أفسد زواجه من خالدة كما أنه لم يستثمر العلاقة المتوهجة بينه وبين صبا ليؤسس عليها زواجاً قائماً على وهج العاطفة). ولا يملك أي من النقدين إلا أن يسلم للآخر بالمعقولية وحق الوجود. إن ما يدعونا إلى الانصراف عن النقد الانطباعي يذهب إلى أبعد من ذلك. إذ إن ذلك الناقد الانطباعي سرعان ما يدخل في جدل قيمي مع الكاتب حول النقاط التي يختلفان فيها (الناقد والكاتب).

ونعطي مثالاً من قراءة الدكتور جمعان مرة أخرى. يقول الدكتور جمعان: «منذ الوهلة الأولى والحدث الأول والفكرة الأولى وهذا الأسلوب السردي ينتقل بالقارئ في الزمان والمكان ويعرض المشاعر والأحاسيس والأمل والألم كأدوات فعالة للتعبير عن أفكار الكاتبة وما تعتقده وتؤمن به، ولا أبالغ إن قلت وما تشعر به على اعتبار أنها امرأة تعاني ما تعانيه المرأة العربية في ظل ما تلمسه من الرجل الشرقي من عدم تفهم كامل لرغباتها. وهي، أعني المرأة العربية، مخطئة في ذلك».

خير لنا إذاً أن ننأى عن الأسلوب الانطباعي إذ إنه يدخلنا في الحديث حول نوايا الكاتب وقيمه ومعارضتها أو المنافحة عنها دون معايير حكمية واضحة.

*** قراءة النص:**

ستكون قراءتي لهذا النص كخطاب اجتماعي ثقافي معتمدة على رؤية منهجية وأدوات إجرائية مستمدة من الدراسات الألسنية وعلم تحليل الخطاب كمنهج لدراسة النصوص الأدبية. ويستخدم هذا المنهج أدوات موضوعية لنقد العمل السردي تكون بمثابة منهج يعين على الكشف عن طبيعة العمل وعلاقته بالمجتمع وبالمتلقي. ومن مميزات هذا المنهج: الشمولية والمنهجية والوصول إلى الأحكام عن طريق الأدلة اللغوية في النص، الأمر الذي يتعذر من خلال النقد الانطباعي الذي يجيء محملاً برأي الناقد وقيمه الذاتية التي يسقطها على النص.

*** الإطار النظري للقراءة:**

تعتمد القراءة على منهج الناقد الإنجليزي روجر فاولر في تحليله للأعمال السردية (الأدبية وغير الأدبية) من منطلق قراءته للأدب كخطاب اجتماعي Literature as Social Discourse والذي طوره إلى منهج النقد الألسني في كتاب له يحمل نفس العنوان Linguistic Criticism.

*** منهج فاولر:**

تبنى فاولر منهجاً يقوم على استخدام الأبعاد البراغماتية والاجتماعية والتاريخية للغة في تحليل النص الأدبي، أي تحليل نظم القيم والمعتقدات التي يتضمنها النص. وتبرز أهمية البنى اللغوية في النص من خلال العلاقات بين البناء النصي والظروف الأيديولوجية والمؤسساتية والاجتماعية المنتجة للنص والمتلقية له.

يعتمد هذا المنهج على نظرية الناقد الروسي ميخائيل باختين الذي يطرح مقولة

إن الأصوات المتعارضة في النص تمثل منظوراً وأيديولوجيات متصارعة. وينظر باختين إلى الأدب على أساس أنه حوار في بنيته الأصلية أي أنه يحقق أو يصل إلى استراتيجية التغريب (defamiliarization) عن طريق وضع أصوات وأيديولوجيات متعارضة مختلفة في نص واحد. وهنا لابد من الإشارة إلى مصطلحي باختين في تحليل الأعمال الروائية وهما: الخطاب المتعدد الأصوات والخيال الحواري Polyphony and .dialogic structure

ولقد قام فاولر بإعادة تفسير قراءات باختين ضمن إطار هاليداي التحليلي القائم على السيميائية الاجتماعية (Social Semiotic). إن العالم الذي نعيش فيه (حسب النظرية السيميائية) هو حقيقة مادية ولكنها لا تتمثل في المجتمع إلا من خلال مجموعة من النظم الاجتماعية الكبرى بواسطة عملية الاتصال والتفاعل الاجتماعي، ومن خلال القواعد المنظمة لهذا التفاعل والتي هي في حقيقتها رؤى شخصية تفاعلية ثقافية (فاولر 1981). ولذلك فإننا عندما نبحث في النص محاولين استنطاقه من خلال منظومة التحليل السيميائية، فإن ذلك لا يتم بمعزل عن الثقافة ومنظومة القيم المسيطرة في المجتمع، لأن هذه النظرية لا تعنى بالاتصال فقط، ولكن بالاتصال الذي يشمل التنظيم الثقافي ضمن منظومة اجتماعية وضمن نظرية معرفية (Cognition Theory) وذاكرة دلالية (Semantic Theory) ونظرية إدراكية (Theory of Perception). (ما حدث في المنتدى الاقتصادي مثالاً).

إن جوهر نظرية فاولر تقوم على أساس أن «الأدب هو خطاب اجتماعي» (Literature as social discourse, 1981) حيث يعرف فاولر الأدب بقوله: «إنه مؤسسة إنسانية وممارسة اجتماعية – اقتصادية يتم من خلالها التعبير عن – ونقل – منظومة المعتقدات والقيم». وضمن إطار نظرية الأدب كخطاب اجتماعي تتم دراسة النص كفعل تواصلي وليس كعمل فني لغوي مستقل.

* الرواية كخطاب اجتماعي:

يعتبر الأدب عموماً – والرواية من ضمن أشكال الأدب – نوعاً من أنواع

الخطاب، فهو نشاط لغوي (مكتوب أو منطوق) ضمن البنية الاجتماعية مثله مثل الأشكال الأخرى للخطاب، وهو قابل للتحليل اللغوي مثله أيضاً مثل الخطابات الأخرى كالمحادثة والرسائل والكتب.

يهدف التحليل اللغوي للخطاب الأدبي أولاً إلى تحليل الأنماط الشكلية للنصوص (القصائد - المسرحيات - الروايات) بطريقة لا يمكن الوصول إليها باستخدام النقد الأدبي التقليدي مبتعداً عن الانطباعية وإبداء الرأي من منطلق ذاتي بحت.

من الخطأ النظر إلى النصوص الأدبية على أنها أنماط مستقلة من اللغة بعيدة - أو في معزل - عن التأثيرات الاجتماعية بل يجب أن ننظر إلى العمل الأدبي على أنه ليس مجرد نص (وحدة بنائية) بل على أنه خطاب (وحدة تواصلية) وبذلك نسمح لأنفسنا أن نرى وظائفه الثقافية الحيوية وعلى ذلك فإنه يمكن أن ننظر للأدب (مثل اللغات) كتفاعل بين الناس أولاً وتفاعل بين المؤسسات والناس.

وإذا ما نظرنا للرواية كخطاب اجتماعي فإننا سوف نهتم بأبعادها التبادلية (interpersonal) وبأبعادها المؤسساتية فيكون تركيزنا على تلك الأجزاء من البنى النصية التي تعكس وتؤثر في العلاقات داخل المجتمع من أجل استخدام هذه النظرية في الدراسة. أي أن القارئ للنص يهتم بدراسة العلاقات بين المؤلف والراوي والشخصيات والقارئ ولذلك فهو ينشغل بدراسة خصائص اللغة التبادلية (ما بين الأشخاص) في النص.

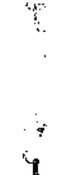
إن تعامل القارئ مع النص من منظور وظيفة اللغة التبادلية (interpersonal) يمكنه من تحليل النص بناء على استخدام الكاتب للغة كوسيلة لدخوله للحدث الكلامي من خلال تعليقاته ومواقفه وآرائه وعلاقته مع القارئ. فالنص الأدبي يتجلى فيه العالم من خلال اللغة ونكتشف ما لم يقله النص من خلال ما يقوله الفعل وهذا يتم من خلال الحوار الذهني الذي يقيمه المتلقي مع النص. نحن لا نلتقي بالنص

خارج إطار الزمان والمكان، بل في ظروف محددة... كما أننا لا نلتقي بالنص بانفتاح صامت بل متسائلين وهذه الأسئلة تمثل الأساس الوجودي لفهم النص ومن ثم تفسيره. ولذلك فنحن لا ننظر إلى النص كتعبير ذاتي (كما في الرومانسية) كما أننا لا نتعامل معه كتعبير موضوعي (كما يقول إليوت) بل نتفاعل معه كتجربة وجودية تتجاوز إطار الذاتية والموضوعية. فهو مشاركة في الحياة... تجربة صبا قد تكون تجربة ذاتية.. وقد تكون تعبيراً موضوعياً حيال تجربة حياتية ولكن القارئ لهذا النص يتعامل معه كتجربة وجودية تتجاوز حدود الذاتية والموضوعية لتدخل إلى حيز التجربة الوجودية (القلق الوجودي). وبما أن الرواية وثيقة الصلة بالحياة الواقعية، فإن قيمها بالضرورة تمثل قيم الحياة الواقعية تلك، وهذا «شريط لحيوية السرد» كما يقول فورستر، حيث إن الرواية تقدم لنا الحياة لأن الحياة هي التي تعطينا الرواية.

* تحليل الخطاب في الرواية:

قراءة الرواية كخطاب اجتماعي أي باعتبارها لغة وباعتبارها خطاباً له مدلولات اجتماعية وأيديولوجية في سياق معين. ويمكن قراءة خطاب الفردوس اليباب ضمن أربعة محاور هي:

1. منظومة القيم والمعتقدات.
2. تعدد الأصوات والحوار المتخيل.
3. التعددية في الصياغة اللغوية.
4. تفكيك النص (النقد الألسني).



هذه المقاربة هي المحاور التي رأيت أنها أكثر التصاقاً بالفردوس اليباب. وقد تكون هناك محاور أخرى للمقاربة.

جاءت الرواية في ستة فصول تشي عناوينها بدلالات فكرية وتفاعلية تتماهى مع رؤية الراوية. فـ (الفردوس اليباب) أي الحلم المنهار وهو ما يشير إليه العنوان

الذي يمثل قيمة سيكولوجية في وصف النص ذاته، وهو مزج بين تطهرية ميلتون في ملحمة (الفردوس اليباب) وقصيدة إليوت في أرضه اليباب والتي تحكي أزمة الإنسان المعاصر وسط المعاني الضائعة وثنائية الموت والبعث.

* الفصل الأول «الهواء يموت مخنوقاً» وهو عبارة عن رسالة طويلة كتبتها بطلة الرواية (صبا) إلى صديقتها خالدة بعد أن عرفت بخطوبتها لعامر (عاشق صبا).
* الفصل الثاني «تفاصيل اللوعة» وهو عبارة عن رسالة وحوار صبا مع جنينها الذي لن يرى النور.
* الفصل الثالث «قارة ثامنة تغور» وهو أطول فصول الرواية ويصف عملية الإجهاض بشيء من التفصيل وهو الأطول والأكثر تفاصيلاً من حكايات الرواية الأخرى.
* الفصل الرابع «سقوط وردة» ويحكي انهيار البطلة وموتها مجازياً وجسدياً.
* الفصل الخامس: «لن تبكي الحساسين على الشرفات» وهو الجزء الذي كتبته خالدة بعد انتحار صديقتها ومعرفتها بملابسات الأحداث. ويأتي كهامش يعمل على تمتين الإدانة للعالم الذكوري المهيمن.
* الفصل السادس: «اختزال الروح» ويمكن النظر إليه كهامش أيضاً يقوم بدور مضاهاة التكوين النفسي والعاطفي والحياتي للبطلة صبا ومقارنته بتاريخ مدينة جدة المغرقة في القدم والمفتوحة للبحر والهجرات والمهددة بالاغتراب الثقافي والإنساني والجسدي في كل الحالات (علي الدميني). ويروى هذا الفصل على لسان البطلة نفسها وهي تخاطب مدينة جدة وتتذكر تاريخها القديم وحاضرها الراهن إلى أن «أجهشت بشكل مباشر ثم طوت أحزانها وأوراقها ورحلت».

* المحور الأول - منظومة القيم والمعتقدات في الخطاب:

ومن أبرزها:

1 . شهرزاد الخضوع واللامواجهة والامتثال القسري والعجز أمام السلطة الاجتماعية – الثقافية:

تقدم الفردوس اليباب مثالاً حياً ووصفاً للمرأة التي تقف عاجزة وخاضعة أمام سلطة الثقافة السائدة. فصبا البطلة وإن تمردت بسلوكها (الخاص) في تحدي تلك السلطة، إلا أنها وقفت عاجزة عن مواجهة نتائج ذلك السلوك واختارت الامتثال والهروب حتى أمام ذاتها. فهي وإن تمردت في الخفاء إلا أنها عجزت عن المواجهة في العلن.

* تقول صبا: «كنت وحدي أحب، وها أنذا وحدي أندم». ص 43.
* «لعل الحب ليس أكثر من فوضى تخل ببوصلة القلب فيضيع معها كل شيء، فوضى من الارتباكات الصغيرة والهموم والأشواق والجنون، وفي آخر الأمر ينبت الندم، يعرّش فوق القلب مثل لبلابة» ص 42.
* «أعرف أني ملعونة، وأعرف أن أول اللاعنين هذه المرأة التي غرزت مقصها في لحمي لتمزقه» ص 21.
* «لأن حبك نعيم اختلسته في غفلة من العيون. تعجلته ولم أنتظر أن يطرق بابي» ص 15.
* «يا وجه الله في السموات العلى طفلي غاضب وأنا امرأة خاطئة وأنت بعيد قصي» ص 16.
* «أما أنا فلأترد في جهنم سبعين خريفاً أنا التي غافلت الحرس وولجت الفردوس قبل أن يأذن الله لمخلوق» ص 6.

صبا تؤكد أنها جزء من هذه المنظومة القيمية، فهي مدانة من المجتمع، وهي مدانة من ذاتها الواعية واللاواعية. وهذا يعكس واقع المرأة في المجتمع، تتحمل وحدها وزر ذنب مشترك، أو نتيجة فعل ثنائي. ويتسلل ذلك القهر إلى عقلها وكيانها فتصبح قابلة له – وأحياناً منافحة عنه.

2. الثقافة الذكورية في المجتمع الأبوي:

تصور الفردوس اليباب هيمنة الثقافة الذكورية السائدة في المجتمع الباترياركي/ الأبوي الذي تخضع فيه المرأة (صبا) للرجل (عامر) الممثل الأعلى للاستبداد الذكوري، حيث ينال عامر ما يريد لكنه في المقابل يبدو فوق القيم الأخلاقية والإنسانية متنصلاً من مسؤولياته وتحمل عبء سلوكه. صبا فقط هي التي تدفع ثمن ذلك السلوك المشترك. ويتبدى ذلك بشكل مباشر وجلي في الحوار بين صبا وعامر:

* «يا ستي ما حد جبرك، وإذا كان ع الحب فالحب راح، ضاع، بح، والنونو اللي في بطنك اضحكي بيه على غيري، واللا دوري مين أبوه» (ص 6).

* «إذا قدرتي روحي وقولي إنك حامل مني يا ست صبا. أتحداك. سمعتيني؟ أتحداك يا صبا يا فاهمة، يا واعية..» (ص 7).

العلاقة بين الرجل والمرأة خارج إطار المؤسسة الشرعية (الزواج) تعكس امتيازات يمنحها المجتمع الأبوي للرجل بينما يمنعها المرأة وفي هذا تناقض مع القيم الدينية (التي يفترض في المجتمع تبنيها) والتي لا تفرق بين ذكر وأنثى في الخطيئة والعقاب فالكل أمام الله مذنب مستحق للعقاب أو مطيع مستحق للثواب.

كما نلاحظ هيمنة خطاب الثقافة الذكورية حتى من خلال النص الذي كتبته خالدة والذي يعتبر بمثابة إدانة لعامر إذ تقول: «بإمكان المرأة أن تتزوج رجلاً لعوباً باختيارها، وإن اكتشفت ذلك صدفة فإنها ستتحمل، لكن الرجل لا يتزوج امرأة لعوباً إلا نادراً..»، «.. والمرأة التي تمنح خارج رباط الزواج ليست أكثر من ساقطة». (ص 70). ومن اللافت للنظر هنا استدراك خالدة في قولها: «إذا نادراً» وكأنها تدفع باتجاه قبول ذلك البديل.

3. شهرزاد التمرد وإدانة العالم الذكوري وأيديولوجيا الاضطهاد:

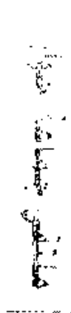
الفردوس اليباب كخطاب اجتماعي أيديولوجي تفصح عن هذه القيمة من خلال

الفصل الخامس الذي تكتبه خالدة – صديقة البطلة – وخطيبة عامر ابن خالتها – حيث تقوم بتكثيف الإحساس بالفقد وتمتين سياق الإدانة للعالم الذكوري والمهيمن وغير المنصف وكبنية دفاعية وصورة من صور المقاومة الاجتماعية للسلطة الذكورية في محاولة يائسة للتحدي. تقول خالدة مخاطبة صبا:

* «موتك جنون. ممارسة للعبث الذي كنت تنفرين منه، ولا يسبغوا عليك وشاح البطولة فلا إذا انقلبت الموازين وصار بإمكاننا أن ندوس السماء» (ص 64).
* «وكنت سأتزوجه لأني أعرفه، لكن أنت لم احببته؟ ما الذي وجدته عند هذا الخائب؟ وكيف استطاع أن ينفذ إلى روحك؟» (ص 68).

وفي تقييمها لعامر تقول خالدة:

* «كنت أرقبه في كل علاقاته السابقة، وكنت أعرف أنه سيعود إليّ في آخر الأمر لا لأنه يحبني ولكن لأنه كان عاجزاً عن أن يثق بأحد سواي» (ص 69).
* «كيف أغفر لرجل ولغ في دماك البريئة حتى ولو كان ابن خالتي وخطيبي اللعوب؟» (ص 70).
* «لعنة الله عليك، سافل، إنه وباء شيطان مريد ظن أن الخطبة ستلجم لسان إحدانا».
* «طرقت بابه وقلت له ماتت صبا، لن أغفر لك، لن أغفر لك... وبصقت في وجهه» (ص 71).
* «وبتهور طفقت أبصق في وجهه بجنون مريع قبل أن ألتفت إلى خالتي وأنا أهذي: لعنة الله عليك أنت أيضاً، أنت التي حملت بذرته الفاسدة كان يجب أن تموتي قبل أن تنجبيه» (ص 73).



لابد للقارئ أن يلاحظ هنا أن هذا الانفعال الجامح لدى خالدة لم يكن نتيجة العلاقة بين صبا وخطيبها! فهي تعرف أنه لعوب وتعرف أنه سيعود لها وتعرف أنها مستقبله وقد قبلته فعلاً عبر مراسم الخطوبة.. ولكن هذا الانفجار البركاني راجع

فقط إلى موت صديقتها الذي لم تحتمله. القيم الذكورية التي تعطي الرجل ميزات ليست للمرأة والقيم التي تجعل المرأة تعطي الرجل تلك الامتيازات التي لا تمنحها - بل تستنكرها لنفسها - هي أشد ما تكون وضوحاً في هذا المقطع رغم النبل الهائل الذي يطرقنا في شبه استعراض عسكري.

4. **تحولات الواقع وتحولات النص السردي:**

يمثل الخطاب في الفردوس اليباب نموذجاً للتحولات في المجتمع السعودي المدني (كما أشار إلى ذلك علي الدميني)، حيث خلقت التحولات الاقتصادية والاجتماعية المتغيرة بشكل أسرع من التطور في المفاهيم والذهنيية - خلقت حالة أشبه بالطاقة الكامنة بين الأجراف القارية قبيل تفريغها على هيئة زلازل تختلف في الحدة حسب شدة التباين بين حركة تلك الأجراف والقدرة على تفريغ الضغط المتراكم أولاً بأول.

فالرواية تعرض واقعاً حيوياً معاشاً ومعاصراً. والتغيرات التي طالت أفراده وساهمت في إنتاج إشكالياته الاجتماعية على المستوى الفردي والجماعي وخاصة فيما يتعلق بالمرأة. وهي بذلك تقترب من «المسكوت عنه» دون التخفي خلف مراوغة الكلمات واحتمالات المجاز.

مدينة جدة «امرأة مثلي ولكنها لا تسلم مفاتيحها لأحد ما كاملة..» ومدينة جدة تعيش في تناقض «يجعلها جميلة أحياناً - لذا - كما تقول البطلة» ربما كان ينبغي علي أن أفكر في اقتحام جدة لا في اقتحام الحب «وجدة ليست أكثر من قبر رحيب ومع ذلك يكاد ينطبق على ضلوعي» وجدة هي بمثابة «قارة ثامنة تغور في ملح الدمع قليلاً قليلاً بكل تفاصيلها» (ص 28).

فنحن هنا أمام مكان متحول متناقض قابل لأن يحتضن شخصيات متناقضة تتحدد ملامحها من ملامحه وتكتسب خبراتها من تناقضاته. ولذا فإن هجائية المكان (كما عبر عنها محمد العباس) في قيمه وتحولاته وتناقضاته تنعكس على النص

السـردي في تشكله بروح ذلك المكان وثقافته والتمثل بقيمه التي أنتجت شخصيات مناقضة ضمن مزدوجة الحياة/ النص.

وتحولات الواقع كما تبدو من خلال استعراض لمظاهر المكان (جدة) ما بين الماضي والحاضر وإعادة تشكيل جسدها السكاني وملامحها الثقافية هي محصلة لمعايير القيم التي تتشكل في خفاء اللاوعي لدى سكان المدينة وعلى رأسهم صبا البطلة في الفردوس اليباب. جدة إذاً هي المعادل الموضوعي للبطلة – كما يقول أحمد واصل – ولكنها «أذكى منها بكثير» حسب تعبير ليلى الجهني.

* المحور الثاني - تعدد الأصوات والحوار المتخيل:

بالرغم من أن الرواية لا تزخر بالحوار التقليدي بين الشخصيات إذ إنها مونولوج وجداني طويل على لسان البطلة صبا، إلا أن الحوار المتخيل يكاد يكون السمة البارزة في الرواية حيث تنزاح الحدود بين الواقعي والمتخيل إلى حد التمازج «نتيجة تأويل الحدث والشخوص في فضاءات معلومة أرادتها ليلى الجهني مبهمة وغامضة ومتداخلة أيضاً لترفع بوعي أو بدون وعي مستوى فعل الانتهاك عند القارئ لتشويقه» (محمد العباس).

وهذا الحوار يتضح في عدة مستويات:

* الحوار مع القارئ: القارئ متداخل وموجود بل ومقصود بالحوار ومدعو لتأويل النص من خلال عملية تفاعل دائمة ومن خلال الإشارة إلى معتقدات وقوالب وآراء تجاه قضايا اجتماعية مثل موضوع العلاقة بين الرجل والمرأة وطلب استجابته للمواقف التي تروى له ويعيشها من خلال السرد وجهاً لوجه.
* الحوار بين الراوي والشخصيات: ويتمثل هذا الحوار من خلال العلاقة المقيدة والتي يعبر عنها من خلال المونولوج ومن خلال السيطرة على الشخصيات حسب منظور الكاتبة ومن منطلق أيديولوجيتها.

هناك حوار دائم بين البطلة صبا وجنينها المجهض، بل إن الفصل الثاني من الرواية «تفاصيل اللوعة» مكرس لهذا الحوار المتخيل - ذا الجانب الواحد - حيث تفصح البطلة عن أصوات متعارضة داخل خيال حواري ومشاعر متضاربة تجاه هذا الجنين.

فتارة تستسمح هذا الإنسان - الجنين وترجوه أن يكون معها، حيث تقول: «آه يا طفلي، خبرني لم تنبذني وحدي في هذه الظلمة العصية على الإدراك؟» (ص 14). وتضيف، «لم لا تريني وجهك؟... قل لي كيف تكون مصدر عذابي وأنت ثمرة لذتي المجنونة؟.... أريد أن نقف - أنت وأنا - في منطقة وسطى... أريد أن تسمعني... امنحني هذا العزاء: أن تسمعني مرة واحدة أخيرة ثم كان كالآخرين» (ص 15). وتارة ترثيه وتعتذر منه: «خبرني يا طفلي إلى أين حملك الدم؟ كم قطعة فارقتك، وكم قطعة بقيت؟، وأنت يا طفلي أمازلت غاضباً علي؟ لن أشرب العصير وأنا أفقدك جزءاً، جزءاً» (ص 24). وتارة تدخل معه في حوار فلسفي وجودي: «أليس غريباً أن يكون الدم هو اللغة الوحيدة التي نتخاطب بها معاً؟ غاب الدم فعرفت أنك نبت في أحشائي.. شهران وأنا أنتظر كي يبرئني الدم من تهمة حملك... وحين بدأ الدم بالحضور أوشكت أنك تغيب.. ألا يمكن أن تحضرا معاً أو تغيبا معاً؟» (ص 42).

كما أن الحوار المتخيل يكشف عن صوت البطلة وأيديولوجيتها تجاه القيم التي تؤمن بها وذلك من خلال حوارها الساخر مع سائقها حسن إمام، ذلك المهندس المعماري الذي ترك المنصورة ليعمل سائقاً (ص 54). هل هي صدفة أن المنصورة شهدت بوسامة رجالها وجمال نسائها؟). «إيه؟ بتقول إيه يا خويا بتقول إيه؟ يوه جاتك خيبة.. بتحبني؟ هو فيه حاجة اسمها حب؟ الله يخيبك..؟» حيث تصور البطلة وبطريقة ساخرة - مستعارة من ثقافة الأفلام المصرية - موقف المرأة التي فقدت ثقتها في المشاعر الإنسانية الجميلة نتيجة تجربة إنسانية مريرة. ثم تكمل: «ما فيش حاجة اسمها حب، في حاجة اسمها لعب. البنت الذكية تلعب على الخفيف. تلعب بعيد عن نقطة الخطر».

بعد أن طرحت البطلة قيمة الحب الجارف الصادق المطمئن تطرح قيمة التعامل مع الواقع البراغماتي المنفعي «اللعب على الخفيف» كبديل للحب الصادق الذي لا يلقى سوى النكران والاستهجان من المجتمع. وللقارئ أن يختار أو أن يطور منظومة قيمه البديلة.

ويتواصل الحوار المتخيل الذي تجريه البطلة مع الآخر وهي في حالة الهذيان بعد عملية الإجهاض التي مرت بها حيث تخرج إلى العالم من حولها تستصرخهم.. كي يلتفتوا نحو محنتها الذاتية: «واعرباه.. واعرباه.. أدركوني أغيثوني.. غرناطة جديدة ستهوي، قدس أخرى ستسلب» (ص 35).

ويأتي الرد مخيباً لآمالها ومؤكداً للأيديولوجية/ الثقافة السائدة: «إيش هادي! تجننت؟ ول.. ول.. فين أهلها؟ مفلتينها في الشارع ليه؟». «هادا اللي كسبناه من الدش.. لا وانت الصادق، هذا اللي كسبناه من تعليمهن.. علم بنتك والا اختك عشان تطلع بكرة في الشارع تنادي: واعرباه، وش يدريك ساعتها عرباه هذا ولد من؟» (ص 36).

هناك حوارية مع الذات في فصل «سقوط وردة» حيث يبرز فيه صوت آخر للبطلة – أو صوت شخصية أخرى من شخصياتها التي تعاني نفس الانفصام الذي يعاني منه المجتمع. تقول صبا عبد العزيز وهي تتأمل وردة سقطت على شرفة غرفتها: «أنت أيضاً وبمعنى من المعاني يا صبا عبدالعزيز سقطت.. ساقطة، ساقطة، كيف سمحت لنفسك بأن تقفي أمامي الآن؟» (ص 46).

ويستمر الحوار المتخيل ليصل ذروته مع عامر ومن ثم مع خالدة حيث يظهران لصبا سوياً ممسكين بأيدي بعضهما البعض في مشهد تحدٍ درامي للبطلة حيث يعيد ترديد جملته الشهيرة «الحب مزبلة وأنا ديكها المؤذن» وترد عليه صبا قائلة: «اخرس أنت. خالدة، لم لا تردين علي؟ لم تضعين يدك في يد هذا التافه؟ انظري إليه.. إنه مثل الببغاء تردد ما لا تفهمه. لا أدري من أين التقط هذه الجملة وجاء يزعجني بها؟

هل أنت غاضبة مني؟» وترد خالدة ضمن هذا الحوار المتخيل قائلة «صبا، أنا، أنا، حامل» (ص 47).

هل هناك أصوات متعارضة ضمن إطار هذا الحوار المتخيل مع الجنين المجهض، ومع الذات، ومع الآخر - خالدة وعامر؟ إن في هذه الأصوات المتعارضة جميعها إشادة وتأكيد لصوت البطلة ومنظور الكاتبة المسيطر على القضايا التي تطرحها. فالكاتبة تصر على تأكيد أيديولوجية استبدادية مطلقة وموقف تطرحه وتعبر عنه. لذا فإن الشخصيات هنا تخضع لهذا الموقف وتعبر عنه كما أرادته الكاتبة، إذ لا تسمح للشخصيات أن تتحدث مع البطلة لكي تعبر عن موقف معارض.

العلاقة الحوارية التي استبطنت خلايا النص وإن حاولت أن تتبنى مواقف مختلفة قد تبدو متصارعة ظاهرياً إلا أنها تعكس في جوهرها تأثير ووطأة الأيديولوجية السائدة للخطاب الاجتماعي بشكل واضح ومحسوم. تقول خالدة: «الذين يخطئون ويعترفون بأخطائهم حكماء، والتراجع عن الخطأ ليس فضيلة فقط، هو أيضاً قوة ونبل. وأنت لم تكوني حكيمة ولن تكوني قوية أو نبيلة لأنك تفكرين بمنطق الخطيئة مثلهم...» (ص 65).

* «الناس لا تموت من الحب. وهذا الذي متى بسببه ليس حباً، إنه ليس أكثر من دودة نخرت قلبك وعلمتك الاستسلام». (ص 69).

ومن هنا يتضح لنا بعد آخر في الخطاب وهو بعد وعي الخطاب الأدبي بطبيعته الحوارية. ذلك لأن كل خطاب أدبي كما يقول باختين (يعي بدرجة من الدرجات التي تتفاوت حدتها ورهافتها نوعية متلقية وناقدة، ويعكس في بنيته بعض الاعتراضات المتوقعة عليه ووجهات النظر التي يمكن طرحها في مواجهته).

* المحور الثالث - التعددية في استخدام اللغة:

يظهر في الرواية استخدام أنماط وتنويعات لغوية مختلفة وذلك من خلال

استخدام اللهجة العامية في الحوار. فالحوار الحقيقي والمتخيل مع السائق صيغ باللهجة المصرية وكذلك الحوار الحقيقي مع عامر جاء باللهجة المحلية العامية، كما جاء حوار النسوة اللائي كن يشجبن صبا بلهجتهن المحلية.

ولقد رأى بعض النقاد أن استخدام العامية كان انتقاصاً ونقطة ضعف في رواية تميزت لغتها بالشاعرية والجمال.

إلا أن استخدام العامية له دلالاته من منظور خطابي اجتماعي إذ يتمثل توفيقاً لمنظومة من الأفكار لا يتم إلا باستخدام أشكال تعبيرية مستلة من أشكال وأنواع لغوية متعددة. فاستخدام العامية هو تعبير عن التنوع المميز لهذه المجموعة وهو القادر على التعبير عن أفكارهم بصدق وبدقة ووضوح من وجهة نظر اجتماعية - لغوية. كما أنه يفصح عن العلاقة بين اللغة والبنية الاجتماعية فهذه التنويعات (اللهجات) هي نتاج قوى اجتماعية واقتصادية مؤثرة تكسبها الشرعية على صعيد الواقع.

إن مقولة تعددية اللغات تعني تعدد الخطاب والرؤى وتجهز على محاولات تسييد اللغة الواحدة والرؤية الواحدة والخطاب الأوحد. وتعدد اللغات بهذا المعنى هو من الأمور التي تجذر علاقة النص الروائي بالخطاب الاجتماعي المتحول. فالخطاب الاجتماعي - كما يتمثل في تعدد أنماط اللغة المستخدمة - هو جزء من البنية الاجتماعية في النص يؤثر فيها ويتأثر بها. فاللغة هي منتج اجتماعي وهي في الوقت نفسه ممارسة اجتماعية.

* المحور الرابع - النقد الألسني:

تنبع أهمية دراسة البنى اللغوية في النص من كون اللغة بناء متكامل يحمل المغزى الكلي للعمل. فالخصائص اللغوية المميزة للنص ليس لها أهمية في حد ذاتها ولكنها تستمد أهميتها من التفاعل الوظيفي الذي تقوم به مع عناصر النص الأخرى.

فاللغة في العمل السردي ليست فكرية، بمعنى أنها لا تنقل إلى فكرة ما، كما أنها ليست إخبارية بمعنى أنها لا تنقل إلى معلومة أجهلها ولكنها في الواقع تركيبة معينة واختيار معين يكشف عن النظام الدقيق والمعقد الذي يربط العناصر اللغوية بعضها ببعض من ناحية، ثم بينها وبين عالم التجربة غير اللغوية من جهة أخرى. وقد تميزت الرواية حسب ما ذكر النقاد، بلغة إيقاعية وشعرية شفافة وجارحة وذات جمال أخاذ.

غير أني سأتعامل مع اللغة بوصفها إشارة أولاً إلى كونها تركيب وإلى كونها بناء ثم إلى كونها قادرة على تحريك الزمن في أي اتجاه لكي نصل لا إلى مبنى اللغة فحسب بل إلى علاقة هذا المبنى بالبناء الفكري والسلوكي لدى الفرد والمجتمع. من أبرز السمات المميزة للرواية هو الاختيار المتعمد للكلمات على المستوى الدلالي، وهذا يعطينا بعداً ويبرز فيه قيمة العمل ومغزاه من خلال لغته التي استخدمت كإشارة ذات حمولات دلالية. فالكلمات التي تتردد في الرواية بشكل ملفت يمكن حصرها في حقل دلالي واحد وهو الموت. فالموت يشكل البنية العميقة للنص وهو المتوج بطلاً منذ افتتاح الرواية "فالهواء يموت مخنوقاً" في أول سطر في الرواية ويتوالى الموت من موت مجازي باكتشاف البطلة صبا لخيانة عامر إلى موت حقيقي للبطلة وجنينها وحتى موت العلاقات العاطفية بين الأطراف الثلاثة.

تتكرر كلمة «الموت» ومشتقاتها (أموت – تموت – يموت – ميت) بشكل طاغٍ في كل أجزاء النص حتى لا تكاد تخلو صفحة من هذه المفردة أو المفردات المرتبطة بهذا الحقل الدلالي مثل: الضياع، البكاء، الخراب، الدم، النزيف، الظلام، الغواية، العذاب، الوجع، الهروب، الإجهاض، اللعنة. الموت يتردد حتى في استحضار البطلة لشكسبير حيث تقول: «شكسبير مات، اغتاله شايلوك وتردى في جهنم وبئس المصير. شايلوك وحده الآن على المسرح. وحده يبدع ويكتب والجمهور أموات، أموات!» (ص 23).

الموت هو الموضوع وهو المسيطر على الأحداث حتى في حديث خالدة عند رثائها لصبا: «أهكذا أرثيك وأنا التي لم يفجعني موت منذ زمن؟ ولم يبد موتك شبيهاً

بموت حلم... ولم إذ تموتين لا يزورني الدمع؟ لم يبدو كل شيء خارج هذا الموت حقيقياً: صخب جدة، بحرها الذي شهد موتك... دروبها المكتظة بكل شيء عدا الألفة» (ص 75).

إذاً ماذا يعني تردد هذه المفردات وظيفياً؟ وما هي دلالاتها الفكرية والثقافية في الخطاب؟ إن ظهور هذه الكلمات ذات الدلالة السلبية (وأقصد هنا سلبية بمعنى تقسيمي كارتيزي وليس بمعنى قيمي سيئ أو جيد) في النص بشكل متكرر توظف لتأكيد مفهوم واحد ألا وهو (فقدان الأمل أو الحلم المنهار) وتحمل معاني اللاأمل والانهيار المادي والمعنوي الذي يتمحور حوله الخطاب في الفردوس اليباب. فهذه الوحدات الدلالية المعجمية تم توظيفها لتكثيف صورة قاتمة لمعاناة البطلة وموقفها تجاه الأحداث.

* الأحداث اللغوية السيميائية للأصوات في الرواية:

من أهم سمات اللغة المستخدمة في الرواية ما يعلق بكون اللغة تمثل حدثاً اتصالياً بين مستخدميها، فهي ليست مجرد أنساق صورية مجردة، بل أنساقاً تحمل دلالة وتعكس منظوراً وتستخدم وسائل خاصة للتعبير عن هذا الموضوع.

ومن أبرز خصائص اللغة التبادلية والتي يتم من خلالها رسم أنماط للخطاب ما يمكن تسميته بالوجه Modality أي موقف المتحدث الذاتي تجاه ما يقوله. ومفهوم الوجه يعني جميع وظائف اللغة وخصائص الخطاب التي تعبر عن موقف الكاتب أو المتحدث تجاه محتوى ومضمون ما يقوله، ولذلك فإن هذه الخصائص تعكس علاقة المتحدث بمن يوجه حديثه لهم. وهي تحدد أيديولوجية المتحدث ومعتقداته.

ويتم تحديد المحتوى الأيديولوجي في الخطاب من خلال تحليل البنى اللغوية المستخدمة في النص، وتظهر العلاقة بين الأيديولوجية واللغة بشكل مباشر وبشكل غير مباشر وذلك من خلال استخدام أنماط وتراكيب نحوية معنية.

ويمكننا أن نرى كيف أن أسلوباً معيناً في استخدام اللغة يرتبط بشخصية معينة في الرواية ويعبر ليس عن منظورها ومواقفها من القضية المطروحة فحسب بل وموقعها الاجتماعي أيضاً. فالتراكيب النحوية وأنواع الجمل التي تستخدمها البطلة (صبا) تعبر عن الشك والتساؤل والحيرة فهي تمثل low-value modality وتختلف عن لغة «عامر» بشكل ملحوظ.

صبا تستخدم تراكيب نحوية تعبر عن الشك والتساؤل والحيرة وتأتي في صيغة جمل استفهامية، أو أسلوب التمني: «ليه علم أني لم أرد أن يكون الدم هو اللغة الوحيدة التي نتخاطب بها» (ص 5).

* «أليس غريباً أن يكون الدم هو اللغة الوحيدة التي نتخاطب بها».
* «لا يمكن أن تحضرا معاً أو تغيبا معاً».
* «لم لا يطل وجهك الآن؟ لم لا تأتي الآن؟» (ص 42).
* «كيف تبدل الأشياء ملامحها وأسمائها، وهل غير الحب ملامحه واسمه؟» (ص 8).
* «أليس عذاباً أن تكوني امرأة» (ص 8).
* «ربما ليس لي في هذه اللحظة غير جدة» (ص 10).
* «ربما كان علي اقتحام جدة لا اقتحام الحب!» (ص 10).
* «أين يصيغون الدانتيلا؟ أوه لا أعلم» (ص 11).
* «أأغني؟ لست أدري؟».

وعبارات مثل:

* «لا أدري»، «لا أعرف»، «غير متأكدة»، «أتمنى»، «ربما كانت أمامي أو خلفي وربما جواري» (ص 13).
* «متى تصل كي ننتهي من هذا العذاب».
* «ربما غنينا معاً، ربما كتبنا وربما توارينا خلف الظنون معاً» (ص 17).

وفي المقابل فإن لغة «عامر» تعبر عن القوة واليقين والسلطة High-Value Modality بالرغم من تغييب صوته إلا ما ندر، وفي الأجزاء الضئيلة التي يحضر فيها صوت عامر نجد هذا الصوت حاضراً في صيغة جمل تقريرية (أسلوب الأمر).

* «إذا قدرت روحي وقولي إنك حامل يا ست صبا».
* «قلت لك من البداية، ما حد جبرك».
* «إذا كان ع الحب، راح.. ضاع».
* «النونو اللي في بطنك اضحكي بيه على غيري، ولا دوري مين أبوه» (ص 6).

فهو لا يسأل ولا يشك - بل يستخدم لغة تعبر عن يقين Decisiveness and certainty وإقرار وإصرار - جمل تقريرية..«الحب مزبلة».

فكيف قابلت (صبا) هذا الموقف؟

قابلته بحيلة الضعيف - بالشتم: «حيوان أنت عامر! أنت خراب، دمار» (ص 6).

وهذا يشير صراحة إلى الضعف والعجز وقلة الحيلة. ونستحضر هنا مقولة الأعرابي: «أوسعتهم سباً وساروا بالإبل»، وهذا يوضح نمطاً للخطاب الاجتماعي في الرواية حيث القوة والتقريرية من جانب الرجل والتساؤل والحيرة من جانب المرأة. وفي هذا أيضاً دلالة على طبيعة البناء السردي القائم على التوتر بين الأيديولوجية المعلنة والأيديولوجية الخفية في الخطاب.

هذه قراءتي للنص وتظل صورة واحدة من صور القراءة المتعددة، ويبقى الشيء الوحيد الثابت هو الحقيقة متعددة الأبعاد للنص ولقراءاته.

المراجع العربية

إبراهيم خليل (2002) في النقد والنقد الألسني، عمان: أمانة عمان الكبرى.

مصطفى ناصف (1420) نظرية التأويل. جدة: النادي الأدبي الثقافي.

صلاح فضل (2003) أساليب السرد في الرواية العربية. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

فيصل دراج (1999) نظرية الرواية والرواية العربية. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

محمد العيد (1989) اللغة والإبداع الأدبي. القاهرة: دار الفكر للدراسات.

حميد لحمداني (2000م) بنية النص السردي من منظر النقد الأدبي. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع.

المتوكل أحمد (1998) قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية: بنية الخطاب من الجملة إلى النص. الرباط: دار الأمان.

كريستيفا، جوليا (1969) علم النص. ترجمة فريد الزاهي. الدار البيضاء: دار توبكال للنشر.

المراجع الإنجليزية

Bakhtin, M.M. (1981) The Dialogic Imagination. Tran. Emerson and Holquist. Austin: Univ. of Texas Press.

Carter and Simpson. (1989) Language, Discourse and Literature. Londin: Unwin Hyman Ltd.

Fowler, Roger (1981) Literature as Social Discourse. London: Bastford Academic and Educational Ltd.

----- (1996) Linguistic Criticism. UK: Oxford Univ. Press.

---- (1996) "Studying Literature as Language", The Stylistic Reader: From Jakobson to the Present. Ed. Jean Weber. New York: Arnold.

Halliday, M.A.K. (1978) Language as Social Semiotic. The Social Interpretation of Language and meaning. London: Edward Arnold.

* * *

المداخـــلات

*** الدكتورة فاطمة إلياس:**

أشكر الدكتورة أميرة كشغري ليس على هذه الورقة، بل على هذا البحث. توحي حكاية (صبا) بالإنسان الحديث أو إنسان المدينة الذي ينكب على أحزانه لأن الناس باتوا يعجزون عن التواصل وتحسس القلوب المثخنة بالجراح، كما هي أضواء جدة عاجزة عن اختراق روح صبا المطفأة بسديم الألم وهبّات الندم التي تجتاحها حتى وهي تمرق بجسدها الغريق في لجة الخطيئة بين منعطفات وأزقة جدة، هذه المدينة الصاخبة، وهي تزدرد تناقضاتها التي تشبه الأسماء المنبعجة في لوحات النيون، وتلعق من زبالة أحشائها كما يلعق أبو خالد البحر زبالة شواطئ جدة بما فيها شاطئ النخيل. جدة التي أضحت مزبلة ضخمة في زمن ديوك المزابل أمثال عامر، وصبا الساقطة تسقط أيضا في بحر جدة وتتمرغ جثتها في زبالة جدة تحت سمع وبصر ديكها الشيطان الأكبر عامر العامر بالغواية، الذي مزق سلاحه كل نمنمات العفة المختبئة في تفاصيل ثوب (صبا) الدانتيلا، ليسلب صبا صبابتها وحلمها الفردوس الموعود، عامر الخراب الذي تعتق في أنبوب صغير محكوم بنزق الذكورة القاتل. المأساة هنا يختصرها أنبوب، وحكاية سقوط غرناطة أو صبا تختصرها الكاتبة في حقنة ملوثة غرسها أنبوب قذر، المأساة هنا يختصرها أنبوب.

* الأستاذ كامل صالح:

أعترف بداية أنني قرأت رواية ليلى الجهني كلمة كلمة دون ملل وبشغف، لكن لا يمكن أن أحكم برأيي مع أن الرواية أعجبتني جداً جداً، ولأرضي ذاتي لا يمكن أن أصبغ على ليلى كلمة (روائية) إلا بعد الرواية الثانية، وأنا لا أشكك طبعا.

لنقل أن الرواية تنقسم إلى أكثر من مستوى، مستوى الرجل المحرك، يعني عامر الذي يحرك النص منذ البداية إلى النهاية، وهذا المحرك هو حيوان وخراب ودمار وديك. ولفتت نظري في الرواية كلمة (الانتقام)، الانتقام من ترك عامر لها بحرق الكتب، وكأن هذا المحرك، هذا السيئ له وجه آخر نحن نراه إيجابي وهو أنه دفعها إلى الكتب، وقراءتي بحاجة إلى تحليل أكثر لأني سجلت ملاحظات سريعة، فمسألة حرق الكتب لفتت نظري.

المستوى الثاني هو مستوى المرأة الخطيئة. والثالث هو مستوى المدينة جدة، وفي نهاية الرواية نلاحظ أن جدة تُهدم لتمحي نهايتها، وصبا تتماهى مع جدة ومع سقوط المدن.. غرناطة.. القدس، وجدة تخرج من خلاياك عرق طفل الخطيئة، وكأن جدة تتحول إلى هذا الطفل النزوة. أما المستوى الرابع فهو مستوى السقوط اللاشيء. وهناك مستوى نفسي، فنلاحظ منذ بداية الرواية حدة الهدف والكلام والوضوح في الرؤية ثم التلاشي رويداً رويداً حتى الهذيان ثم الموت.

الرواية تقوم على المنولوج، وهو الحوار الداخلي، ومن داخل المنولوج يتم الديالوج أو الخطاب مع الآخر. كذلك هناك دلالات للأسماء، فصبا هي الهوى النزوة والهوى عابر، وخالدة هي الباقية وهي المستقبل، أما عامر ولم أر فيه إلا العولمة وهو تحول الحب إلى مزبلة، واللاأخلاق هو ديك هذه المزبلة.

* الأستاذة سهام القحطاني:

أولا أشكر الدكتور أميرة فهي لم تخيب ظني. أنا مؤمنة أن الأدب ليس تعبيراً

جميلاً، بل هو رؤية وفلسفة، لعل القارئ الأول لرواية الفردوس، يظن أنها مجرد نموذج من نماذج الخطيئة التي وردت في الأدب الرومانتيكي مع نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، لكني أرى أن الكاتبة هنا قد تجاوزت ممارسة المحاكاة حتى تصنع من هذا النموذج رؤية لها مفهوم ودلالات، استطاعت أيضا لجدلية تغيير معينة لها حمولات أيديولوجية تُقابل المقدس الاجتماعي كمجموعة من القيم والتفاعلات كما ورد في قولها: «أليس عذاباً أن تكوني امرأة؟».

عندما نأتي إلى البناء السردي نلاحظ أنه في الرواية أو في العمل القصصي انقسم إلى: المظهر الدلالي والمظهر التركيبي والمظهر اللفظي. فبالنسبة للمظهر التركيبي فأرى أنه البطل الحقيقي لهذا النص، ولعله بديل يحل محل التوتر في البناء السردي أو النصي وإن كان يهمس لنا ببطء في أطراف هذا النص. أما المظهر اللفظي اعتمد على بنية الحكاية الصادرة من الساردة كمنتجة وأيضاً على الإنتاج الاستيعابي أو البرمجة أو كما قالت الدكتورة أميرة (الحوار المتخيل). وما أعجبني في النص أن الكاتبة تجاوزت تقليدية الشخصيات، فهي لم تسهب في وصف الشخصيات، لأنها أدركت أن وصف الشخصيات لا ناقة له ولا جمل في هذه الرواية، لذلك اتكأت فقط على الشخصيات لأنها أرادت أن تثري مركزية الفكرة، والاتكاء على الشخصيات كان يحقق لها هذا الهدف، ماعدا جدة، فهي لم تكن اتكاء، وإنما كانت رمزا يقوم مقام بطل آخر للنص .

النقطة الأخيرة هي النص، (بارت) يقول أن العمل الأدبي هو نص يختلف عن النص اللغوي ، فهو يجاور النص اللغوي ويتلامس ويتفاعل معه، وهذا أمر حقيقي أنتج لدينا نسقا دلاليا ، هذا النسق نسق دلالي للغة مميز، استنتجنا منه النسق السيميولوجي والنسق السيميائي حتى أنه أدى إلى ديناميكية الحركة والصيرورة، حتى أصبح بعد ذلك كأنه كائن قائم بذاته يتنفس ويستغل طاقات الألم عند البطلة، وهذا ما يسمى بلغة الأثر الفني.

* الأستاذ غياث عبدالباقي:

منذ بداية المنتدى في قراءة رواية المرأة السعودية، لم أقرأ رواية جميلة وجذابة مثل هذه الرواية. لغة هذه الرواية سهلة ومفهومة وممتعة، ابتعدت عن الإنشائية والغموض.. المفردات واضحة المعالم.. لغة السرد شاعرية.. يوجد تسلسل متواصل في الحوار والأحداث ينقلك من عالم إلى عالم آخر. كذلك الرواية مزدحمة بالصور كأنك أمام فيلم سينمائي مدهش، بالإضافة إلى أنها مزدحمة بالأسماء المتنوعة بدءاً من الأشخاص حتى المقابر، ومزدحمة كذلك بنصوص شعرية وغنائية، وبأحداث وتحولات اجتماعية وتاريخية وسياسية.

بالنسبة للجانب الاجتماعي في هذه الرواية ، يقول الشاعر:

إنما الأمم الأخلاق ما بقيت   فإن هم ذهبت أخلاقهم ذهبوا

وهكذا، فسقوط الأخلاق والقيم، والابتعاد عن شرع الله، أوجد عامر الأفعى الذئب المأثوم الشيطان الذي سقطت في براثنه وفي مصيدته وفي مزبلته (صبا عبدالعزيز) الطائشة الخاطئة الخارجة عن قيم الأسرة، واستغلها عامر باسم الحب، فكانت الخطيئة، وهروبها من الفضيحة كان الإجهاض، وهروبها من الحقيقة كان الانتحار في مجتمع الأقنعة.. مجتمع يغفر زلات وفواحش الرجل ولا يرضى مثل ذلك للمرأة، فلا مجال للمساواة هنا. إن الفضيلة تؤدي إلى بر الأمان، وأما السقوط فنهايته وخيمة.

ثم «انفلق أبا خالد»، هل هي دعوة للانتفاضة الاجتماعية؟ هل هي دعوة للانفتاح لواقع جديد ولتغيرات جديدة؟ وهل ستخرج قلاع وحصون وسفن غارقة؟ هل هي صراع أجيال وهروب من المثالية؟

هناك منحى آخر في هذه الرواية أسميته البعد التاريخي، وهو الإسقاطات واستحضار الصور المتعددة لتاريخ العرب.. الإسقاطات على الواقع الاجتماعي من

قبل الكاتبة: «احتفاء العرب بالبكاء.. ما أكثر المبكيات .. غرناطة ستهوى.. قدس أخرى ستسلب.. ربما هي خالدة.. الأندلس.. لعنة الله على اليهود.. وأقول من عندي ألف لعنة.. الدم لغة العالم.. الدم مسك الشهداء.. وهل سيودعنا شيخ الشهداء أحمد ياسين رحمه الله.. انتصار الشيطان وكأنها إسرائيل وأمريكا حلف الأشرار». ثم استحضارها لعناقيد الغضب وقانا وجنوب لبنان وموت إسحاق رابين، وحرب العراق والكويت، وشيمون بيرين، قولها: «غزو الكويت ربما كان انتحاراً للعراق، وربما لأمة العرب، كما كان انتحار الخاطئة في بحر جدة»، وهناك استشهادات كثيرة، كذلك قولها: «نحن لا نفعل إلا الشجب والإدانة، لا نعرف الاحتجاج، فقدنا حتى البكاء.. الموت مجاني نصحو وننام عليه.. الإرهاب في كل مكان» (ص 58). وذكرها عقوبات أمريكا وانفراد أمريكا بالقرار السياسي العالمي.. حتى قنصلية أمريكا في جدة وموقعها بين شارعي الأندلس وفلسطين.. هل كان ذلك هو اليأس؟ أم هي دعوة للتماسك في وجه الأعاصير ودعوة للأمل؟

هناك أيضاً ملاحظات أخرى هامة في رأيي منها استخدامها في الرواية لكلمات وعبارات ذات مدلول جنسي، وإيحاءات جنسية، وهناك نماذج عديدة على هذا، ولا أدري هل الكاتبة تسلك بهذا الأسلوب درب غادة السمان وليلى بعلبكي وكوليت خوري وأحلام مستغانمي؟ وهل التوسع في هذا الإطار يخدم الرواية كفن؟ أم هو إثارة وجاذبية ودعوة للاحتفاء بمثل هذه الروايات وبمثل هؤلاء الكاتبات؟ ثم هناك التوسع في استخدام نصوص شعرية ونصوص غنائية ونصوص مسلسلات، فمن أصل 83 صفحة ربما هناك 10 صفحات استخدمت فيها هذه النصوص، أليس هذا عيبا في الرواية؟ وكما قالت: «خالدة تخاطب صبا: ليغفر لك الله»، أقول غفر الله لك يا ليلى، فلقد أضفت إلى أحزاني أحزانا جديدة. وهناك سؤالان للدكتورة أميرة: ألا يتوفر لدينا نظريات نقدية عربية يمكن تطبيقها في قراءة الرواية والقصة العربية؟ هل حتى في أدبنا العربي نتبع الغرب؟ هل هذه الرواية كشفت بعض المستور في البيئة السعودية حالياً؟

* الأستاذ عبده خال:

استميحكم عذرا في أن أختطف دقيقة خارج الوقت للترحيب بصديق عزيز وغالي. ففي كثير من اللقاءات الصحفية عندما أُسأل: ألا تشعر بارتباك من أصدقائك حينما تكتب عن الحي الذي تسكن فيه؟ فدائما أقول: الحمد لله أن أصدقائي جميعهم لا يقرؤون، واليوم فاجئني صديق ممن أهديتهم رواية: «الأيام لا تخبئ أحداً»، ولم يقرأ أحد من أصدقائي ما كتبته من خمس مجموعات قصصية وخمس روايات إلا هذا الشخص وهو الصديق عز الدين شنقب.

أولاً أشكر الدكتورة أميرة كشغري، وهي دخلت علينا بالقول إنه ليس لها انتماءات نقدية، وإنما هي قارئة، ولكن قراءتها طافت بنا في مناحي كثيرة واستطاعت أن تتداخل مع كثير من الدراسات النقدية وتظهر لنا رأيها.

أنا لا أريد أن أسلك مسلك النقاد، ولكن سأسلك مسلك الكتبة، وهم الذين يتفاعلون مع النص كما يحلو لهم ككتاب. بالنسبة لي أؤمن أن المدينة لا تُقل على أرضها أحدا من صُلبها، كلنا جئنا إلى هذه المدينة من الأرياف أو جئنا إليها من القرى، ومن استوطنها من أمد بعيد له أيضا جذر ريفي أو قروي، وسأقوم بتوضيح هذه الرواية، حتى المدينة تدخل في أوقات كثيرة في لعبة الطرد والجذب، تتعامل مع بعض الأحياء لها على انها أحياء شعبية، وبالتالي تنظر لها على أنها أحياء قادمة للمدينة وليست أصلا من أصول المدينة، وتتعامل مع هذه الأحياء بدونية، بينما الأحياء الشعبية ينظرون إلى الأحياء الراقية على أنهم هم أهل المدينة، هذه الثنائية أو اللغة ما بين المكان وبين الأفراد المنتمين إليه هي إحدى السمات الأساسية التي يجب علي كقارئ لـ (الفردوس اليباب) أن تحضرني، وكنت أتمنى أن أنجز ورقة ما بين نوره الغامدي وليلى ومدينة جدة تحديداً في هذا، هذه التذكرة التي أردت أن أدخل بها في قراءتي لنص الفردوس اليباب، أجد أن ليلى قادمة من خارج المدينة، والمدينة كونت مجموعة ثقافات وسلوكيات وعزلة، فهذه الثقافات والعزلة عندما يدخل عليها الفرد القادم من الريف أو من المنطقة النائية يدخل وهو يحمل ثقافات وأخلاقيات

لازالت مترسخة في داخله، بينما عجلة المدينة لا توجد بها ثمة نمطية معينة أو أخلاقيات معينة، إنما الكل يصنع أخلاقه وسلوكه، وبالتالي هذا الفعل عندما يجابهه القادم من الخارج يتعامل معه وفق ثقافته الأولى أو ثقافته القادم بها، فيشعر بالاغتراب ما بين الذات وبين المكان، هذا الاغتراب يجعله يشعر باستلاب وباختطاف من قبل المكان.

عندما تقول ليلى أن مدينة جدة تعيش في تناقض، فأنا أقول إن جدة لا تعيش في تناقض، إنما الذي يرى هذا التناقض هو القادم من الخارج، وبالتالي فالمستوطن القديم داخل جدة يرى ببساطة شديدة أن المكان منسجم ومتناغم مع ذاته وهو يميل له، بينما الآخر القادم يرى هذه الفوضوية التي تأسست، فالفوضوية ربما أسست نوعاً من الوجود بالنسبة لساكنها القادم منذ أمد، بينما القادم الجديد – وهي أشارت أنها قادمة إلى جدة – يشعر بتناقضها، ويشعر بأنها قبر، هذا القبر يتحول أيضا على مستوى الحوارية. ولو لاحظنا أن الرواية معظمها منولوج داخلي، وهو اختطاف لا يستطيع أن ينفتح على الآخر، هو مغلق والمدينة مفتوحة، هو قادم بثقافة مغلقة أمام ثقافة مفتوحة، فلا يحدث حوار، إنما يحدث نوع من الاستلاب والرجوع للداخل، وممارسة الحكي للداخل يؤدي إلى ذلك.

في القرى جريمة هتك الشرف يقابلها قتل مادي جسدي أو قتل فضيحة، بمعنى أن تتحول الأسرة إلى فضيحة تعم القرية أو الريف. أما في المدينة فيقابله قتل نفسي ذاتي، فهي تموت لنفسها، ولا نهتم بأن هذه هتك شرفها أو لم يهتك شرفها، وبالتالي أمام المخزون الثقافي من هذه الفضيحة التي ليست إلى أحد من أبناء المدينة فهي تسير ضمن أسماء كثيرة جدا، يصبح قتل الإنسان إرادي بذاته ويقتل ذاته بذاته أمام الثقافة المهولة.

النقطة الأخرى هي لغة الدم. في المدينة نحن جميعا نفايات، وأقصد بنفايات أننا نُستملق، ثم نُرمى. هذا الرمي حدد أيضا الصورة الجميلة جداً في الرواية عندما كانت تصور لحظة سقوط الجنين (الإجهاض) واللحظة الأولى لهتك الشرف.

المزاوجة ما بين المشهدين كانت مزاوجة تشير إلى أن هذا القادم تحول إلى مضغة دم عليه أن يُقلب. إذاً الذي أردت أن أقوله أننا كائنات زائدة في المدينة، وعندما تكون كائناً زائداً تبدأ بُكائيتك الداخلية، ويبدأ اجترارك لعهد الراحة.

* الأستاذة أمل القثامي:

أحيي الدكتورة أميرة على هذه الورقة وأشكرها على جهدها الرائع، وأحيي الجميع. وأنا أقرأ الرواية راودني سؤال: نحن فرحنا برواية ليلى الجهني، واعتبرناها من الأعمال التي نفاخر بها ولها حضورها الدائم في واجهة الرواية السعودية، لكن لو قورنت هذه الرواية بمثيلاتها في الوطن العربي مصر أو الشام مثلاً، فهل ستجد كل هذا الصدى من المفاخرة والاحتفاء؟ أظن أن الأمر يختلف، بل سيُنظر للعمل كونه فكرة مكررة معادة لا تستحق الكتابة أو التفنيد، فعمل ليلى نال شهرته بسبب وضعنا الاجتماعي المتردي المتأخر، فحكاية بسيطة كحكاية ليلى وفكرة مستهلكة وجدت أصداء عميقة لدينا توجب إعادة النظر في سياقاتنا الأدبية، فسر نجاح الرواية لا يمكن إذاً في جدة، بل في تجسيدها لسلوكيات اجتماعية مغلقة مسكوت عنها، أبرزتها ليلى على الساحة الأدبية، وبسرد يتماهى بين التماسك والانحدار، وإن بدأ سردها لامعا إلا أن الإخفاق لحق آخرها في اختزال الروح.

نقطة مهمة ارتكزت عليها الرواية، وهي الجرأة في مجتمع يغرق في العيب ويلبس المثالية كحلية يزدان بها أمام العادات ويفاخر بها أمام التقاليد، فالجرأة لعبت دوراً هاماً في قلب موازين الرواية لصالح الكاتبة، ورغم التكرار في الرواية إلا أنها أعطت أبعادا أخرى للسرد، فالدانتيلا والشموع والخطيئة والإثم تدور حول محور واحد هو الندم وسقوط الوردة، فليلى أرادت من خلال روايتها أن لا تبرز المكان بقدر ما تبرز حالتها المتلبسة بالمكان الذاتي، فأجادت وصف الذات المنتهكة بالمكان، وأجادت أيضا تصوير ووصف الواقع المعاش لفتياتنا في عبارة موجزة: «أليس عذاباً أن تكوني امرأة؟»، حيث لا حرية للفتاة في أبسط الحقوق، فصورة صلاح السعدني

أو أي صور لمثل آخر أخذتها الفتاة في مجتمعنا لا يمكن بأي حال من الأحوال إبرازها أمام الملأ، وإلا أصبحت حديث النساء والمجالس، تدور حولها التعويذات وكأنهم يستحون. وأخيرا صمتها الواقعي البسيط الصعب أعطى فرصة أكبر لمزيد من التشويق المختزل في آخر الرواية ، فجاءت الأحداث متسارعة ماتعة في أولها وباردة في آخرها.

• الأستاذ محمد هنيدي:

في تحليلي المتواضع أرى ما يلي:

من حيث لغة القصة، سلكت الكاتبة في قصتها هذه منحنيين، أولهما: الفصحى البسيطة الكثيفة والتي ظهرت بشكل واضح وجميل، وليس في لغتها وحشية مما يعني أنها وظفت اللغة المفهومة، ولكن الغموض أحياناً سكن بواطن الأوصاف. المنحنى الثاني هو العامية البحتة. ولا يغيب عنا جميعا أننا نكتب قصة عربية مما يعني وجوب الالتزام التام بأصول اللغة وقواعدها.

بالنسبة للشخصيات في القصة، الشخصيات الأبرز هي: صبا وعامر وخالدة، وهم الذين دارت حولهم أحداث القصة، وثمة شخصيات أخرى شاركتهم الحوار والجدل، وهناك شخصيات عديدة شاركتهم الحوار لمجرد إشراكهم ولغير ما سبب مقنع، عدا أنه ربما حشو لا يأخذ القارئ بعيدا، ثم هي تعيده مرة أخرى بأحداث قصتها كأسماء المشاهير والممثلين وغيرهم.

بالنسبة للمكان في القصة، المكان الأبرز في تناول الموضوع كان (جدة)، والحقيقة أنها أبشعت في الوصف رغم إبداعها في تقصي أطراف المكان. ويبدو لي أنها وصفت المكان بدافع من كرهها للواقعة والأحداث التي حصلت، وذلك ظاهر جلي. وبنت المكان من بقايا بنائها المحطم، فغدت الرؤية لجدة شاحبة. بالنسبة للفكرة ومدى مطابقتها للحال، فهي إلى حد كبير تحكي قصة ربما لم يتجرأ كثيرون على

طرقها، وقد ألمت بجوانب المأساة وأسهبت في الوصف الدقيق، مما قرب الصورة للقارئ أكثر وأكثر.

* الدكتور حسن النعمي:

شكرا يا أستاذ محمد، فقط فيما يتعلق باستخدام العامية في الحوار في الرواية، أعتقد أنه صار من المسوغات الفنية المعلومة روائياً الآن، بل أنه يعطي قيمة للرواية، ولا يسلبها شيئاً كما تعتقد، وهو من الأمور التي شاعت وأصبحت مألوفة.

* الأستاذة إيمان الصبحي:

أشكر الدكتورة أميرة على قراءتها التي أصفها بقراءة الضوء، فهي كشفت لنا الرواية بجميع جوانبها ومستوياتها وأظهرت كذلك خفاياها. هذه الرواية هي رواية الشموع والدانتيلا والفردوس المفقود.. هي رواية الورود والبحر.. هي رواية جدة.. هي رواية الحب المميت والأنثى المسلوبة. فهذه الرواية بصدق ليست تطوراً ولا نمواً لرواية المرأة السعودية، بل قفزة من حيث الوصف والجرأة في تناول الأحداث واللغة. وهي من الروايات التي إذا قرأناها وأخفينا جنس مبدعها لعلمنا أنها رواية امرأة. فلن أقول إن روح المرأة واضحة فيها، بل روح الأنثى حاضرة في الرواية بعنف ووضوح. فالورود والخمائل والدانتيلا وقمصان الحرير والشموع تدل على ذلك، ونجد أن لغتها راقية فيها دقة في الوصف مثل حين رأت عامر يلبس خالدة الخاتم. وتصل لقمة إحساسها حين تقول: «قل لي كيف تكون مصدر عذابي وأنت ثمرة لذتي المجنونة؟ وكيف أكون سبب موتك وحبل الحياة يمتد مني إليك»، فصورت لنا إحساس الأنثى وهي تحمل طفل الخطيئة وتشعر به داخلها، فهي رواية بلغ الإحساس فيها قمته، ورواية تقوم على التداخل بين الواقع والذكرى.. فصبا وهي تعاني من عملية الإجهاض تتذكر وهي في هذه المعاناة يومها مع عامر والحب.

أما جدة في الرواية، فقد ارتقت الكاتبة بها من حيث كونها مكانية إلى

تشخيصية، فأخذت بين الفينة والأخرى تلتفت إليها في سردها ذاكرة شيئاً عنها، وكان للموروث اللغوي التراثي الشعبي مكانه في السرد مجتمعا، فتجمعه الكاتبة في صفحة واحدة مكتوباً بتتابع لا يفصله فاصل. ودلالة الدم حاضرة في الرواية على أكثر من مستوى، وقد تميزت الرواية بجرأتها، خاصة حين تتحدث مع سائقها، وكذلك حين تعرضها لخطيئتها، وغير ذلك من مواضيع.

وقد حاولت الكاتبة تناول عدة قضايا، فشعورها تجاه عامر كان شعور حب، ولكن شعور عامر تجاهها كان شعور رغبة، تأكيدا على أن الذي يحب لا يكره، فرغم ما فعله عامر بها ظلت تحبه، حيث لازالت تعده من الأحبة. كذلك رفض الرجل الارتباط بامرأة كان يقيم معها علاقة قبل الزواج، ودائماً يُطلب من المرأة أن تستوعب خطيئة الرجل سواء كانت خطيئة سابقة أو خطيئة لاحقة، ولكن لِم لا يحدث العكس؟ ألم تكن الخطيئة مشتركة بين رجل وامرأة؟

أخيراً، إذا كان في الرواية فجوات كثيرة في ربط الأحداث وغيرها، إلا أنها تظل رواية إحساس راقي ومشاعر متدفقة لأنثى باحت بجرأة وشفافية.

*** الدكتور يوسف العارف:**

أنا أعجبت بالرواية لأنها مباشرة وواضحة، وليس فيها حشو ولا زيادة.. تعطيك معايشة كاملة لأول فصولها وتمنحك التفاصيل دفعة واحدة. الرواية تضعنا أمام مفارقة عجيبة أظنها سر النجاح فيها، وهي ثنائية الربط بين جدة وصبا.. بين الحاضر والماضي.. بين الرجل والمرأة.. بين الحب والخيال، ويتجلى هذا في الكثير من فصول الرواية، على سبيل المثال، فيما يخص صبا في الماضي هناك الحب والإثم والحلم، أما في الحاضر فهناك الخلاص والإجهاض والانتحار. وفيما يخص جدة في الماضي، الرواشين وشارع قابل والبلد والمناطق الشعبية، وفي الحاضر شارع التحلية، والبنايات العالية والسيارات الفارهة والأسواق الكبيرة.

المكان واضح جدا في الرواية، وهو جدة كنموذج للمجتمع المدني عبر تحولاته الاقتصادية والثقافية والسياسية، وجدة كميناء بحري وأثر ذلك على الخليط السكاني والتباين الاجتماعي. أيضاً في الرواية تتضح السلطة الأبوية الملتزمة مقابل التمرد الأنثوي والخروج على هذه السلطة. هناك أيضاً ثنائية الفردوس الجنة واليباب الخراب وجمعها في هذا العنوان فيه التناص مع العناوين التي أشارت إليها الدكتورة أميرة كشغري.

هناك قضايا سياسية وأبعاد سياسية وتاريخية أسقطتها الرواية على بطلتها (صبا)، والملاحظة الذكية التي أشار إليها غياث عبدالباقي وهي موقع السفارة الأمريكية (القنصلية حالياً) والتقاء شارعي الأندلس وفلسطين. هناك أيضاً مسألة أخيرة أعتقد أن الروائية أجادت فيها وهي إسقاط الحالة النفسية للبطلة على موقعها أو على وضعها الدوني، فهي في صفحة 15 تقول: «يا وجه الله في السماوات العلى، طفلي غاضب وأنا امرأة خاطئة، وأنت بعيد قصي، فكيف نلتقي؟»، هذه العبارة فيها جحود ونكران للذات الإلهية، لأن الله قريب من العبد يجيبه إذا دعاه. كذلك هناك عبارات غير مهذبة مع الذات الإلهية، كقولها: «أين أنت يا إلهي؟ أين أنت؟ لم تتركني بهذا العالم يتجاهلني»، كذلك صفحة 24: «حتى الدنيا أغلقت بابها وأشاح وجه الله»، وأنا طبعا لا أستكثر هذه العبارات لأنها جاءت على لسان (صبا) الخاطئة المذنبة الآثمة البائسة. فالذي دفعها للخطأ هو بعدها عن الله، ومن كان هذا واقعه فلا يُستغرب منه هذا الكلام. فالروائية أنطقت بطلتها على لسان حالها القريب من هذا أصلاً.

ختاماً أقول إن الرواية وصاحبتها تعبر بأسلوب قصصي رائع.. لا تدخلنا في سرديات خارج الحدث .. لا تستعرض قدرتها اللغوية والأسلوبية في حوارات هامشية لا تضيف إلى النص شيئاً. قد يؤخذ عليها ذلك الكلام الشعبي المصري الطويل الذي أخذ صفحة ونصف تقريبا في حوار البطلة مع سائقها المصري بلهجة مصرية، المهم أننا أمام خطاب روائي نسائي متميز عما سبق أن ناقشناه في الأماسي السابقة.

* الأستاذة ذكرى الحاج حسين:

إذا سلمنا برأي جورزمان أن الفرد المميز غير قادر على التعبير بالرؤية الكونية عن أقصى وعي ممكن لطلاقته، لسلمنا أيضا بأن ليلى الجهني بعملها الأدبي (الفردوس اليباب) قد عبرت عن مجتمع مملوء بالمتناقضات، لكنه مثير بالأحلام والرؤية العميقة للأمة الإنسانية عامة، ولوجه المرأة بنظرة عنصرية خاصة، وبالتالي فهي كاتبة متمرسة حقا. ليلى الجهني والفردوس الإبداعي الذي قام من يبابه.. اللغة الآسرة التي خالطها الشغف أحياناً.. ليلى الجهني النظرة الثاقبة الواعية لمجتمع يحاصره البحر فيخرج جفافه رطباً ليناً على أصابع الكاتبة.. الغناء هو وسيلتها الوحيدة للصراخ.. لغة راقصة على إيقاع الزمان، فبكلمتها الأولى من الرواية قالت: «فإن رأيته واقفا بجوارك ليلتها أردت أن أغني»، منذ البداية كانت ليلى تستأنف روايتها وكأنها حلقة من حلقات الحياة، لا تفهمها إلا إذا عرفت ما قبلها. كاتبة تعرف أن الحياة مستمرة وأن العود بالحياة يكون أحلى، تقول: «عودي إلى جدة إذاً، عودي إلى البحر». هكذا ختمت ليلى روايتها.. بدأتها بالغناء ولم تختمها بالرحيل، بل مارست فعل الوجود وهو العودة، تراها قاصدة عودتنا نحن كأمة، وبرأيي بعد أن تلمست وعي هذه الكاتبة أقول أنها تدعونا للعودة جميعاً.

لكنها الدانتيلا أيقونة الرواية ورمز أنوثتها الشفافة، قد أفلحت الكاتبة في توظيف هذا الرمز، وأصر على أنه رمز أنثوي لأن الدانتيلا كثيرة النوافذ وشفافة، كذا المرأة.. عالم يسهل الدخول إليه ويصعب الخروج منه.

النقطة الثانية التي أود إثارتها أن الرواية نص بداخل امرأة اختارت فيه الكاتبة ضمير المتكلم لتكون هي الساردة البطلة، هذا عندما كان البوح على لسان صبا، أما عندما انتقل البوح إلى خالدة ظلت الكاتبة الساردة هي الطاغية، فمثلاً نرى خالدة تورد أحداثاً عاشتها صبا، وتنقل لنا المونولوج الداخلي لصبا، فكيف لخالدة أن تعيش العالم النفسي لصبا وحواراتها الداخلية.

أخيراً موضوع الرواية هو موضوع محلي عربي خاص بالمجتمع العربي الإسلامي، وأمل أن لا تكون واقعية الكاتبة وصراحتها قد مست مشاعرنا الاجتماعية الدينية. شكراً لليلى.. الصوت الإبداعي الذي دخل فردوس الحزن وخرج برحابة الخلود وأرّق الحب. كلمة أخيرة أقول فيها: قدمت الدكتورة أميرة نقداً منهجيا ينم عن أكاديمية بحتة، وقد دعمت قراءتها بآراء نقاد ومصطلحات نقدية قد أخذت طريقها للاستقرار في عالم النقد. شكرا لليلى المبدعة ولأميرة المتلقية الأكثر إبداعاً، لأن ثقافة المتلقي تفند النص بزخم دلالي وقراءات أكثر إضاءة.

* الأستاذ أشرف سالم:

سأحاول أن أقرأ نص ما كتبتُه من انطباعات عن الرواية احتراماً للوقت، وما كتبته عنونته بعنوان (الفردوس اليباب فردوس في اليباب). فالحقيقة أرى أننا أمام لوحة فنية جميلة، فأشكر من اختارها لتكون بين مجموعة الأعمال المطروحة في ملتقى جماعة حوار، كما أشكر القارئة المتميزة الدكتورة أميرة.

نحن أمام قصة طويلة عدد شخصياتها لا يزيد عن أصابع الكف الواحد، وعدد أحداثها لا يزيد عن ضعف هذا العدد، لكننا وجدنا العمق في التناول والإحاطة في الطرح والإسهاب في الوصف. فنحن أمام رواية أدبية تُقرأ ولسنا أمام حكاية شفوية لأحداث فيلم سينمائي.

هل نحن أمام رواية في حب المدن وعشق الأمكنة، هذا اللون الذي حظيت بالنصيب الأوفر منه المدن التي يحتضنها البحر، ويقدم نوعاً من صبابة الحب لا يخلو من صراحة الهجاء وكآبة الرثاء؟ أم أننا أمام لون من أدبيات الدعوية التي طالما قرأناها واستمعنا إليها من الدعاة الذين يحذرون فتياتنا من خطيئة سوداء لقصص شائعة تبدأ بالتقاط وأخذ رقم هاتف في مركز تجاري.

أعجبني في الرواية الحرفية في طرح القضايا الشائكة والبوح بالمسكوت عنه.

فالكثير من الروائيين كانوا يلجأون من أجل تحقيق هذا الغرض إلى أبله القرية أو سكير الحانة، وها هي مبدعتنا تبوح بالمسكوت عنه من خلال محمية مهولة. وأثناء رحلتها القصيرة الطويلة بين جريمة القتل كان الجاني فيها هو المجني عليه.

رغم إدراكي لزمن كتابة الرواية، إلا أنني أحسست وأنا أقرأها أنها كتبت في نهاية جلستنا السابقة، وقبل أن توزع علينا مباشرة. فالراوية ليلى الجهني استجابت بذكاء لكل ما طرحناه بشأن الرواية السابقة، وأرضت الجميع، فأعطت لعبده خال رؤية سردية عميقة متأنية، وللدكتور باقادر نموذجاً تحليلياً لحالة اجتماعية تستحق الدراسة، ولنبيل زارع فرصة لمزيد من البكاء، وللدكتورة لمياء باعشن نموذجاً يحول المحيط إلى منولوج يستخرج كوامن النفس، ولأمل القثامي إبداعاً يستحق الجائزة ويصعب تحديه، وللدكتورة رباب الجرأة والعمق، وللدكتور عبدالمحسن القحطاني لغة راقية، ولأشرف سالم ثقافة واسعة، وللجميع قراءة ماتعة.

أخيراً أريد أن أسأل أخي الدكتور يوسف العارف: هل ما ذكره عن السرديات إذا كانت داخل الحدث ينطبق على الفصل الأخير المسمى باختزال الروح، لأنني أحسست كأنما هو ملحق إضافي غير مرتبط بالقصة وكان يمكن الاستغناء عنه، أيضاً أوافقه على ما ذكره عن بعض العبارات المنافية للتوحيد، ولكنني أقر هنا أنها كانت نادرة ولا تندرج تحت ما نراه من بعض أدعياء الأدب بتعمد اختراق المقدسات لمجرد التمرد والمروق.

*** الأستاذة سلوى أبو مدين:**

لا أريد أن أخوض في نص الرواية، فلدي تحفظاتي الخاصة، ولكني سألمس الجانب الأدبي فيها:

أولاً: تركيب القصة، لقد تحدثت الكاتبة في قصتها عن عقدة حقيقية، وهي في الوقت نفسه جعلت القصة كلها على ما يبدو عبارة عن عقدة ليس لها حل، حتى في

وجود الطب غير المقنن، وتركت لقلمها العنان أن يعبر عن أحداث هذه العقدة، وكما يظهر لي فلم تكترث بأن تقدم العقدة، بل عقدت المقدمة وكافة الوقائع.

ثانياً: الوحدة المعنوية، حيث أجادت الكاتبة في تقمص أبعاد الشخصية الرئيسة في القصة، وفرغت جهدها لتلم بأطراف المأساة، ولكنها أغفلت أمراً ليس بجلي، هو قصر الفترة الزمنية التي جرت فيها الأحداث، بيد أن إسهابها في الوصف وتفرغها للموضوع أدى إلى تقلص الانتباه عن زمن الأحداث.

* الأستاذ حسين المكتبي:

أولاً، مدينة جدة هي مدينة الإسكندرية وهي اللاذقية وهي تونس وهي كل مدينة ساحلية، وما ينطبق على جدة ينطبق على كل مدينة عربية، ففتحت الفضاء العربي من خلال استخدام مصطلحات وأيضا استخدام الإسكندرية. لكنني قرأت الرواية وكأنني في مسرح في دمشق. هذه الرواية إذا قرأناها من منطلق أنها مسرحية لوجدنا أن المسرح مرآة للواقع، فقلت أنني فعلاً في مسرح، وهذا المنولوج الضاغط علينا بررته أنها مسرح، والذي أكد لي هذا الأمر أنها استشهدت بشكسبير، وإذا اتفقنا على أن هذه الرواية يمكن أن تكون عملاً مسرحياً، ويمكن أن تُمسرح، لو قُدمت لكانت عملاً فنياً رائعاً على أنها مسرحية.

اسمح لي دكتور حسن النعمي أن أنطلق من رؤيتك لهذا الملتقى، أعلم أن الأدب لا يقدم حلولا وليس ذلك من مهماته، ولكن إذا وقفنا على الخطاب بكافة طروحاته وأبعاده – هذا الخطاب الذي بين يدينا – لرأينا أنه صادر عن مثقف، كيف يمكن أن نصف هذا المثقف بناء على ذلك الخطاب، ما هو؟ هل هو مثقف عضوي؟ هل هو مثقف ثوري؟ هل هو تحريضي؟ يعني ليلى الجهني هذه الكائن البشري المثقف كيف نصفه؟

السؤال الأخير للدكتورة أميرة كشغري: بعد هذه القراءة والتي بالضرورة

لا بد مفضية إلى نتائج.. ما هي النتائج التي توصلت إليها من خلال هذه الأدوات وبموضوعية؟ أنت اخترت أدوات موضوعية فلابد أن تفضي إلى نتائج موضوعية، لكنك خلصت دون أن تشيري إلى النتائج التي وصلت إليها.

* **الأستاذة سعاد عثمان:**

قرأت القصة (الفردوس اليباب) للأستاذة ليلى الجهني، في بادئ الأمر شعرت بواقعية القصة لمرارة الأحداث وعمق المعاني، وليت الكثيرات من المراهقات يدركن الفرق بين الحب الحقيقي وبين الشهوة والغريزة التي تؤدي إلى المهالك. وقد قالت الحكمة الشهيرة: «أيها الحب كم من جرائم تُرتكب باسمك»، والقصة تحتوي على مواقف ساخنة وعبارات يؤخذ منها العبر، مثل: «امرأة مثلك تمنح بسهولة لا يمكن أن تكون لرجل واحد». وقولها: «الحضارة التي تصاغ في الظلام ليست أكثر من مؤامرة على الحب»، وغيرها الكثير من المواقف الدرامية الساخنة، لكن بعد ذلك اكتشفت بأن الرواية فيها الكثير من النقل والتقليد لعبارات مستوحاة من قصص وأسماء كان لها الحظ العظيم من الشهرة، مثل كلمة (نقر الديك) وهي مأخوذة من قصيدة للدكتورة سعاد الصباح، لفظ (دانتيلا) المكرر بسماجة مأخوذ من فيلم دانتيلا، تكرر ألفاظ الشرفات والشموع والمطر والأصداف يكررها نزار قباني، ولفظ (شموع) هنا مكرر 27 مرة، ولفظ (دانتيلا) 32 مرة.

من بداية الصفحة 50 بدأت الراوية تتحول نحو أسلوب رواية (وجهة البوصلة)، وقد ذكرت أيضا هذا اللفظ بالذات في صفحة 27 لقولها: «الحب فوضى تحل ببوصلة القلب»، ولفت انتباهي تكرارها اسم (صبا) 44 مرة، ومناداتها للبحر 133 مرة، وقولها: «انفلق أبا خالد» اقتباس من رواية (وجهة البوصلة) وهي تقول للسيل: «أيها الجد العظيم»، أما لفظ الفردوس فلم يبلغ سوى 33 مرة، فهل هذا يعني أن (وجهة البوصلة) التي طبعت عام 92 أُقتبس منها في 98؟ الراوية لم تأت بجديد غير أنها كتبت باللهجات الثلاث (سعودي ومصري ولبناني).

الأخت أمل القثامي قالت في رواية (عيون على السماء) لبساطتها بأننا بذلك يمكننا أن نحصد العديد من الجوائز، وأقول للأخت أمل أنا قد جاهدت واجتهدت وكتبت خمس موسوعات ولم أنل جائزة غير تقدير الصحافة والقراء.

*** الدكتور حسن النعمي:**

أود أن أذكر أن رواية ليلى الجهني (الفردوس اليباب) صدرت قبل (وجهة البوصلة) بسنتين أو ثلاث سنوات، فلا أدري كيف اختلط الأمر على الأستاذة سعاد عثمان.

*** الأستاذ محمد شقدار:**

سوف أجعل مداخلتي مختصرة، أولا: الجميع لاحظ أن حضور (جدة) كان واضحاً وكبيراً جداً في الرواية، فلماذا غاب اسم جدة عن العنوان. ثانياً: استخدام اللهجة العامية في الرواية، مثل الحوار مع السائق، بالإضافة إلى اللهجة المحلية العامية، أنا أعتقد أن توظيف اللهجة المحلية لو لم يكن توظيفاً دقيقاً في الرواية ينقص منها ولا يضيف إليها شيئاً.

*** الأستاذة حليمة مظفر:**

لن أطيل في مداخلتي، ولن أزيد على ما قاله الأخوة والأخوات، إنما أجد أمرا لم تعلق عليه الدكتورة أميرة، وقراءتها لم تكن من هذه النسخة التي تم توزيعها للنادي، إنما كانت من الطبعة التي نشرت من دار الجمل، وأنا شاركتها في توضيح الطبعة التي قرأت منها، الدكتور يوسف يقول أنه أخذ عليها مآخذ دينية، ولو رجعنا إلى الطبعة التي نشرت أو أخرجتها دار الجمل لقلنا ماذا سيقول الدكتور يوسف عندما يجد تجاهل لفظ الجلالة بوضع حرف h بدلاً منه.

* الأستاذ علي المالكي:

لعل أكثر ما يلفت النظر في رواية (الفردوس اليباب) هو تلك اللغة الشعرية الجميلة التي أجمع عليها جميع الأخوة هنا والمتدفقة عبر البوح المعتمد على المكاشفة مع الذات، وهو بوح أشبه بالهذيان الذي يقوم بذكر كل ما يرد على ذهن صاحبه، ومن أبرز الأمثلة على ذلك عبارة: «تنفضني في الماء والوجوه تعبر ظلامي» صفحة 13، وفي صفحة 30 تقول: «برية البكر ينقش فوقها رموز حضارة جديدة».

ترفض الرواية عبر تلك اللغة الجميلة التحولات النفسية العميقة تجاه الكون بجميع محتوياته من ناس وأشياء وحتى الأمكنة، فجدة كما تقول صبا «فتكشف لي عن مدينة سرية أخرى في أعماقها.. مدينة غامضة مريبة، الظلال فيها أكثر من الأضواء.. أناس بلا ملامح أو أنهم يختبئون خلف الأقنعة.. بيوتهم جحور مظلمة مثل جحور الفئران» في صفحة 15، وبالتالي أصبحت جدة منذ صفحة 16 مدينة للفئران «وهي التي خلتها الغيم والعصافير والبحر والنخل والأحبة».

مما يلفت النظر أيضاً في الرواية حديثها عن جدة كمدينة ومكان وكمعاد من ذهن صبا بطلة الرواية، فهي تقول: «جدة امرأة مثلي، لكنها أذكى مني بكثير، إنها لا تسلم مفاتيحها لأحد ما كاملة، عشاقها كثير، وكلهم يحسب أنه يعرفها، بيد أنه لا يعرف غير وجه واحد، لم يلفته غير وجه واحد، أعطته جدة مفتاحاً مثلما تشاغلت عنه بالآخرين» صفحة 21، وتقول في صفحة 25: «جدة الآن ليست أكثر من قبر الرحيل، ومع ذلك يكاد ينطبق على ضلوعي». إنه التماهي الذي يبلغ حد التمازج بين الإنسان والمكان، وتحديداً بين الإنسان والمدينة، وهو نفس التماهي بين الذات الفردية والذات الجماعية الذي يظهر في صفحة 38 عندما تحدثت الرواية عن القضية الفلسطينية.

أخيراً أقول إن الفردوس اليباب ما هي إلا قصيدة قبل أن تكون مجرد رواية، وقد أشار في مناسبة سابقة إلى ذلك التناص العجيب بين هذه الرواية وبين قصيدة

نزار قباني (حبلى)، وهو تناص يظهر فيه أننا كما كنا أمام شاعر كبير فإننا بإزاء روائية كبيرة اسمها ليلى الجهني.

هناك سؤال للدكتور أميرة، باعتبار جدة هي المعادل الموضوعي لصبا، ألا يمكن اعتبار المدينة هنا بطلاً ثانوياً ومحركاً خفياً للأحداث إن لم يكن بطلا مشاركاً؟ بمعنى أن جعل مدينة أخرى مسرحاً للأحداث بدلاً من جدة لن يجعل النص وأحداثه تسير بنفس الانسيابية المقنعة التي بدت عليه، وذلك نظراً لتلك التركيبة الاجتماعية وذلك التمازج الحضاري الذي تختص به جدة عن باقي المدن.

* الأستاذة نوره القحطاني:

في البدء أحب أن أقول إنه ليس لي باع طويل في نقد الرواية، ولكن رأيت الجميع يحتفل بهذه الرواية احتفالا كبيرا، وربما يكون رأيي مخالفاً لهم، لكنها تظل في النهاية وجهات نظر. عندما قرأت هذه الرواية تساءلت: ماذا تريد الكاتبة أن تقول عن فتاة بلدها؟ ما هي القضية التي تتبناها لتوصل صوتها خارج الوطن حتى حازت على هذه الجائزة؟ وفي رأيي أنها لم تخدم فتاة بلدها بقدر ما صورتها ساقطة وضعيفة أمام شهوة الجسد الحيوانية دون اعتبار للقيم والمعتقدات حطمت عفتها التي تفاخر بها الأجيال، وإن كانت تعد هذه الرواية من جنس الرواية الواقعية، فتلك المصيبة، ولو افترضنا أنها تصور تجربة واقعية فيجب أن نناقض مفاهيمنا وقيمنا وحالة مجتمعنا، وأتساءل: هل الفتاة السعودية في مجتمعنا قد تحررت كثيرا إلى هذه الدرجة؟

إن من يقرأ هذه الرواية سيظن أن جدة تدور في عالم من الانحلال الغربي، فكيف يمكن أن نستوعب أن هناك فتاة تمارس خطيئتها على أطراف الشاطئ ولم تعبأ بما حولها، حتى حرس الحدود - كما قالت - لم تعبأ بهم؟ أين هي سلطة المجتمع هنا إن سلمنا بغياب سلطة الأب على الآنسة صبا والتي لم تذكر لنا الكاتبة وجودها؟ إن كانت تريد محاربة الهيمنة الذكورية بهذه الطريقة وتتمرد على القيم

والمعتقدات بهذه الصورة الساقطة، فنحن نرفض هذه الحرية، وفي رأيي أن هذه الرواية أساءت إلى الفتاة السعودية إساءة كبيرة.

* الأستاذ محمود عبيدالله:

أولاً اسمحوا لي أيها الأصدقاء أن أقول إن موضوع الرواية هو موضوع عادي جداً، كثيراً ما نشاهده أو نسمعه في المساجد والمدارس وبرامج رعاية الأسرة، وكيف أن التي ترتكب خطيئة يحل بها ما حل بهذه البطلة، إلى آخره، ولكن الجمال والإبداع الفني هو في الشجاعة اللغوية والطرح اللغوي في هذه الرواية.

* الدكتورة ميسون الدخيل:

شكراً للدكتورة أميرة التي أحضرتني اليوم وأمتعتني وعرفتني بهذا المكان وعلى الأدب السعودي الذي لم أكن أعرف عنه إطلاقاً، فهي فتحت لي عالماً آخر من خلال قراءتي للقصة، لأن تخصصي بعيد عن الأدب، ولكن أحب أن أقول إن لغتي بالطبع لن تكون مثل لغة المبدعين والمبدعات الموجودين، فسأحاول أن أوصل لكم شعوري عندما قرأت الرواية.

أولاً، عندما أخذت القصة وبدأت بقراءتها لم أستطع أن أتركها إلى أن انتهيت منها، فجذبتني بشدة. الشيء الآخر أنها أظهرت لي جدة بطريقة لم أرها من قبل، يعني نحن نذهب إلى السوق في جدة، وإلى المستشفى، وإلى البحر، لكن لم أرها بهذه الطريقة من قبل.

بالنسبة للشخصية التي تبين أنها ضحية وأن عامر هو المجرم، وأنا أرى أنه لم يضربها أحد على يدها مع أنها مثقفة واعية بالأحداث المعاصرة في العالم، تذكر الأحداث الحاصلة عالميا كغزو الكويت وفلسطين وإلخ، إذاً إنسانة واعية بهذا الوعي

وشاعرة بالآلام العربية فجأة تحيد إلى هذا المستوى؟ وأنا لا أظن أن هذه شخصية تحاول أن تجعل صديقتها تحزن عليها لأنها ضحية وعامر مجرم.

بالنسبة لخالدة تعرف أنه إنسان بهذه الأخلاق ومع ذلك تنتظره، ولو كنت مكانها ما كنت لأفعل ذلك، بل أفتح الباب وأقول مع السلامة. أيضا عرفتني شيء في بلدي وهو الكلام المكتوب بالآرامي، وهذه منطقة موجودة في بلدنا، فاستغربت أنها إنسانة مثقفة بالفعل لأن هذا الشيء يوجد في بلدنا ولا نعرف عنه وهي تعرف أيضاً ترجمته: «يا كاهل اجعلني كامل سلام...»، فبالفعل توجد لدينا أشياء مهمة، ويجب علينا أن ننفتح على تلك الآثار ونعرف معناها.

أيضاً قولها: «انفلق أبا خالد»، وأنا انفلقت ولا أدري من هو أبا خالد، يعني عندما قالت أن موسى عليه السلام قال أبا خالد، ولكني لم أقرأ ذلك أبدا بأي كتاب، فساعدوني. وبالنسبة لكلمة (انفلق)، هل هي تقصد البحر عندما ينفلق وجنود فرعون تدخل ويغلق عليها، إذاً هي تتمنى أن كل شيء بطّال يخرج من جدة يدخل في البحر ويُغلق عليه بإرادة رب العالمين؟ لا أدري.. هذا ما شعرت به.

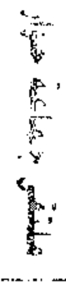
كذلك في النهاية ابتدأت حاشية كما قال الأخوة والأخوات، وهذه ضيعتني وضيعت المتعة التي كنت أشعر بها من البداية إلى أن توقفت. أيضاً الصورة التي تتكلم عن حب الطفل وأنها تريد أن تضربه، فهذا منظر بشع، مثل ما تقول زوجة ماكبات أنها تأخذ الطفل الرضيع وتمسكه وتدفعه على الحائط لكي تنزع المحبة من قلبها، فهذه ترينا المنظر البشع وترينا كم المحبة في قلبها.

*** الأستاذ علي الشدوي:**

أنا سعيد هذه الليلة مرتين، مرة لدراسة الدكتورة أميرة في محور جماعة خطاب عن الخطاب الروائي النسوي في المملكة، ومرة لأنها ذكرتني ببعض المفاهيم والمقولات النقدية التي حسبت أنها ستصدأ في ذاكرتي، ولتسمح لي الدكتورة بأن

أتداخل معها حول مفهومين، هما مفهوما تعدد الأصوات عند باختين، والتعددية في الصيغ اللغوية، يعني من حيث المبدأ، حين تعرض باختين لمفهوم التعددية أو تعددية الأصوات كان يستند إلى تصورين، التصور الأول هو المثالية، المثالية لها علاقة بالفكرة، ما قبل دستوفسكي الذي طبق عليه باختين حين طبق في شعرية دستوفسكي، تعدد الأصوات. المثالية تقول إن الفكرة تعيش في الداخل ومن ثم تظهر في اللغة، فهي تعيش في اللغة، ومن ثم ما قبل دستوفسكي كان الروائي يضع الفكرة على لسان شخصيات، ولو كان ينظر إلى اللغة من زاوية أخرى، ومن ثم كان ينظر للفكرة المتعلقة باللغة من زوايا أخرى، كان يقول إن الفكرة لا تعيش في اللغة وإنما تعيش بين الناس، ومن ثم فإن حياة الفكرة لا تعيش باللغة إنما تعيش بجدلها مع الأفكار الأخرى، وطبعاً الدكتورة أميرة تعرف أنه كان ينظر إلى اللغة نظرة ماركسية، بل أنه ينتقد علم اللغة الغربي.

الشاهد في الموضوع الذي أريد أن أصل به هو أن باختين وظف هذه الفكرة، من حيث إن الفكرة تعيش بين الناس وليست في اللغة، في علاقة الكاتب مع شخصياته وليس في علاقة الشخصيات مع بعضها البعض، وقد ذكر هذا في نفس الكتاب لتولستوي، حيث يقول إن القصة تتكون من أربع شخصيات، حوذي وحصان وشجرة وعجوز، تدور فكرة القصة حول الموت، العجوز كانت تتكلم عن الموت وماتت، يقول إن هذه كُتبت في ضوء عدم تعدد الأصوات، لأن في تعدد الأصوات سيكون هناك جدل حول هذه الفكرة من وجهة نظر الحوذي ومن وجهة نظر الشجرة ومن وجهة نظر الحصان. الآن، ما علاقة هذا بما هو موجود؟ أنا لا أعتقد وفق تصور باختين أن هذه الرواية فيها تعددية أصوات، نقول إن هناك حواراً مع الجنين ومع الذات ومع السائق ومع خالدة ومع المكان، صحيح هناك حوار، لكن لا يوجد فكرتان تتجادلان مع بعضهما البعض، إنما يوجد فكرة واحدة، فمثلاً لو أخذت حوارها مع الجنين، هي فقط تتحاور مع الجنين.. ستتقطع وستنزل وإلى آخره، لكن إذا كتبت في تعددية الأصوات سيكون لذلك الجنين صوت في مصيره، وفكرة تجادل فكرة أمه، هذه ناحية.



الناحية الثانية، قضية التعددية اللغوية، وقد شرحها باختين في كتاب الخطاب الروائي وهو كتاب مترجم. الخطاب الروائي عنده عبارة عن مجموعة أمثال وحكم ولهجة.. إلى آخره. أيضاً لهذا علاقة مهمة جداً بالفكرة، أحياناً الفكرة المصنوعة، الفكرة المنقولة، الفكرتان المتجادلتان وهكذا، أنا أيضا لا أعتقد أن العامية الحجازية والعامية المصرية وقضية التناص الموجودة لها علاقة بالخطاب الروائي كما هو عند باختين، لأنه لا يوجد أساساً فكرة لا مسموعة ولا متجادلة ولا هناك أمثال وحكم. هذا باختصار ما أردت أن أقوله، هي صحيح رواية جميلة لا نختلف، لكن أن يُصبغ عليها مبدأ تعدد الأصوات، فأنا أشك كثيراً في هذا المفهوم، أو على الأقل قد أكون قرأت لباختين قراءة غير سليمة، شكراً جزيلاً للدكتورة أميرة.

* الدكتورة لمياء باعشن:

أقول للدكتورة أميرة: بذلت جهداً جباراً، لكنه غير منقذ للرواية، كما يقول ألكسندر كوب «الأزياء الملكية لا تصنع ملوكاً». لدينا في جدة، جدة التي أحبها بطريقتي، وليس على الطريقة الجهنية، أقول لدينا مثل يقول: «أعطني حظ وارميني البحر». وليلى الجهني لديها قنطار حظ ولا درهم شطارة، والنقد المادح الذي سمعته وقرأته هو في رأيي النقد المنخلي، شأنه في ذلك شأن الباحث عن الذهب في جبل من التراب، وحين يحصل على شذرات فإنه لا يستطيع أن يدّعي أنه وجد جبلا من الذهب، وأنا شخصياً لا أجد شذرة تستحق أن تذكر في هذه القصة الضعيفة السمجة وحكايتها الباهتة. ولو اعتبرنا رواية اليباب – ولا أقول الفردوس – هي علامة فارقة في الأدب السعودي، فذلك فقط لكونه شجة في رأس الأدب وندبة غابرة في وجهه. أخيراً لا يسعني إلا أن أقول أيها الزملاء والزميلات بالله عليكم ما لكم كيف تقرؤون؟!

* الأستاذ نضال قحطان:

العمل بحد ذاته عمل جميل، وأنا أستغرب هذا الهجوم، فالعمل بالفعل عمل

جيد بكل المعاني، كذلك أود أن أسجل إعجابي بالقراءة المنهجية للدكتورة أميرة التي شغلت العديد من الزوايا ورسمت بندا أخر للرواية.

في الحقيقة بداية لم أكن متحفزا لقراءة هذا العمل خوفا من السقوط في حالة إهدار الوقت كما حدث الأسبوع الماضي، لكن الذي وجدته أن ليلى الجهني استطاعت أن توصلني على أقل تقدير إلى حدود البهجة بها كروائية لها مستقبل كبير. ومن النقاط التي وضعتها أنني لمست لغة شعرية جعلتني أشعر بتراكمات لقصائد وقراءات لنفس الروائية أفرزتها داخل العمل وظهرت في أكثر من مكان في هذا العمل، وفي المقابل لم تكن طاغية بشكل كبير.

ونقطة أخيرة حتى لا أطيل عليكم وحتى تكون الدقيقة كاملة، أنا أختلف مع زميلي الأستاذ كامل صالح حول التشكيك في المبدع، يعني أن نشكك في المبدع أمر غريب بالفعل، لأنه أنت مثلا يا كامل الآن كشاعر يمكن أن تقدم قصيدة جميلة، ولكن لا تضمن أن القصيدة التي بعدها تكون بنفس مستوى الجودة، في هذه الحالة هل أشك فيك كشاعر؟

*** الدكتورة نائلة لمفون:**

أحيي الدكتورة أميرة لهذه القراءة المدهشة الماتعة لرواية أنعتها بمرثية لامرأة أكثر ما أتقنته الولولة والعويل، فأكثر من ثمانين صفحة ليس بينها أي موقف مغاير منذ افتتحت الرواية وحتى ختمت، تلك مصيدة حبكت شباكها بلغة فاقت شعرية وجمالاً، جرفتنا بهاوية يباب تفيض مأساة ولا تختلف عن مآسي المسلسلات العربية التي تلغي أي قيمة للمرأة وللحياة برمتها، فلا قدسية إلا للرجل وبالرجل، زوجا أو حبيبا فقط، فالشخصية المحورية الأحادية المهيمنة هي المرأة الضحية، رغم أنها امرأة مثقفة، غير أنها بانعكاس لغتها وحوارها الذي استخدمت فيه الكاتبة المونولوج الداخلي شخصية انغلاقية غير متنامية بثقافتها، وتنقل لنا هذه الرواية المأساة الأزلية في المجتمع الشرقي المتشبث بأفكار وسلوكيات أضعف ما توصف به

التحجر والجمود، فكأننا بهذا الإبداع وأمثاله نجتر صياغة واقع مرير لا نريد مغادرته حتى على الورق.

سؤال للدكتورة أميرة: هل هو نوع من الإبداع البعد عن التشبث بالواقعية والعادية وخاصة في سردية الأحداث؟

* الأستاذ عبدالمؤمن القين:

في الحقيقة القراءة جيدة، لكن ليت الدكتورة أميرة وكنت أتمنى عليها ذلك. ليتها اعتمدت على بعض النظريات النقدية العربية ومزجت بينها وبين ما أتت به من نظريات نقدية غربية. فهناك تحفظ على موضوع اللغة كمنتج اجتماعي، فنلاحظ في القواميس والمعاجم أنها أصبحت موضة وأصبحت استثماراً، حتى أن البعض تجرأ على لغة القرآن وألفاظ القرآن الكريم. أيضاً أريد أن أسأل الدكتورة أميرة: ما الفرق بين اليوتوبيا وبين نظرية التذوق الجمالي التي يمكننا اعتبارها في المزج بين الخيال والواقع في هذه الرواية.

كذلك أنا أؤيد رأي الأستاذة إيمان الصبحي بأن الخطيئة مشتركة بين الرجل والمرأة. أؤيد كذلك الأستاذ كامل صالح عندما قال يجب المزج وأعطى فرصة للربط بين الكتاب وأبطالهم، لأن هذا يعطي الفرصة لنا للتذوق الجمالي أكثر.

* الأستاذ سحمي الهاجري:

وفق الله ليلى الجهني وستر عليها، فقد أخرجتنا بروايتها من جدب الأسابيع السابقة، وشكرا جزيلا للدكتورة أميرة كشغري التي استطاعت أن تقرأ جميع الدراسات أو المقاربات التي تمت، وبعد ذلك خرجت بقراءة نقدية جديدة، أنا كتبت كلاماً كثيراً وتقاطعت مع بعض التعليقات، ولكن حفاظاً على الوقت سألجأ إلى الاختصار في نقاط:

- هذه الرواية تشكل نقلة بارزة لمسيرة الخطاب السردي النسائي المحلي وأكاد أقول الرجالي، لماذا هذه الرواية اختلفت حولها الآراء كالمتنبي، هناك من رفعه إلى أوج الشعر العالمي، وهناك من يخسف به الأرض، لذا لابد أنه عمل متميز. سألخص بعض النقاط التي جعلت هذا العمل متميزاً:

- أول نقطة هي استجابة هذا العمل لقراءات متعددة، وهذه ميزة. فقد كتب عنها عشرات المقاربات النقدية، وتظل مشرعة على مزيد من القراءات، لأن النص بطبيعته يحتشد الكثير من الامتدادات لما هو خارج النص. فالمعاناة الممتدة فيها أكثر من القدر الذي يكفي لإنتاج رواية، وهي من الأعمال التي يمكن أن ينطبق عليها مقولة: «من غير الممكن الانحباس داخل النص الأدبي لأن ثمة بين خارج النص وداخله توزيعاً آخر للمجال والحيز»، وأنه سواء في القراءة الداخلية أو القراءة التفصيلية للنص يظل شيئاً ما دائماً ناقصاً. وبهذا تكون المقاربات النقدية حول هذه الرواية في هذه الحالة هي عبارة عن قراءات موازية، وكل مقاربة هي في النهاية مجرد صورة مصاغة للقراءة، لأن مثل هذه الأعمال لا تخضع لإصدار أحكام لغوية أو حصر نتائج.

- السبب الثاني الذي جعل هذه الرواية متميزة هو البطلة المثقفة. البطلة المثقفة أو المتعلمة وُجدت في الأعمال السابقة، ولكن الفرق هنا أن الثقافة في هذه الرواية تتجاوز كونها صفة أو مكون. هنا فارق التصور للرؤية، والمثاب هو من قرارة الأشياء وتجاوز المؤقت والعادي إلى الدائم والمتجدد، تجاوز العرض إلى الجوهر، المرأة المثقفة التي تتسامى اهتماماتها وتتجاوز ظاهرة الأحداث العادية المألوفة إلى أوج المشاعر العليا، ولذلك نراها تحاول تجاوز رقمية الواقع القائم على الرضوخ والتنازلات بدفع الأمور إلى عوجها بالبحث عن التوحد عن طريق الحب، واللعب على وتر الثيمة المعروفة أن المرأة تمنح الجنس لتحصل على الحب، وأن الرجل يمنح الحب ليحصل على الجنس، وهي تدرك أن الشيء غالباً مجاور لقيمه، الجنس مثلاً يمكن أن يكون فضاء للحرية ويمكن أن يكون قهراً وتعذيباً للضحية،

وعندما فشلت بحثت عن التوحد عن طريق حرق الكارت الأخير عند الموت وما قبله الشك والندم.

هنا سأتوقف عند نقطة ذكرتها الدكتورة هي مسألة البطريركية. لقد تجاوزت البطريركية المباشرة، الأب كسر صورة الممثل ثم غادر المسرح نهائياً، ولكن انتحارها أصلاً تم في سياق المفهوم البطريركي المتمثل في الدولة والمجتمع والقانون والعقاب، وعكس المفهوم البطريركي عند خالدة.

السبب الثالث هو استحضار الأسطورة، وهي استحضرت الأسطورة هنا ليس كرمز تقليدي أو علامة كالروايات السابقة، ولكن باعتبارها رمزا كليا، فالبطلة المثقفة أقرب إلى الوعي بالمشترك الإنساني الكامل.

النقطة الرابعة، هي تحطيم مركزية البطل، البطل هنا مزدوج، صبا وخالدة، ويمكن أن يكون كما قال الأستاذ المالكي صبا وخالدة وجدة، وأنا وضعت في قراءتي السابقة جدة هي البطل الرئيسي للرواية. آخر نقطة هي تطوير صبا وخالدة لتحويلها إلى معنى جدة.

* الدكتورة أميرة كشغري:

أشكر جميع الزميلات والزملاء المداخلين والمداخلات. أعتقد أن جزءاً من متعتي الليلة كان بسبب المداخلات والآراء المختلفة والمتعددة والتي قد تكون متضاربة في بعض الأحيان، فكنت قد رأيت إعجاباً بالرواية وثناء عليها وتعاطفا شديد مع ما جاء فيها من موضوع. وأرى أخرى تقول إن هذا النص مجرد تنفيس اجتماعي وليس له أي دلالة اجتماعية. ولكل الحق في أن يصدر بعض الأحكام كما قلنا سابقاً، لكن أنا حاولت الدخول لهذه الرواية بسبب موضوعها الحساس وبسبب ما قد تثيره من إشكاليات في القراءة من مدخل أردت أن يكون موضوعياً، وتعمدت تجنب الدخول في أمور قد تكون قيمية ولها علاقة بقيم معينة وعادات نعيشها في حياتنا.

في الحقيقة هناك مقولة حول الرواية أو حول العمل السردي.. كيف يظل ومتى يبقى؟ إن كل عمل سردي يقوم على حدث. فهناك روايات ينتهي حدثها كواقعة، لكن الرواية تظل.. لماذا تظل؟ لأن الحدث الذي تستند إليه له مرجعية اجتماعية ومرجعية ثقافية ومرجعية فكرية تؤسس للقائم على حدث، يعني هذه الأحداث، هل هي موجودة أصلاً؟ عندما أقيم الرواية أو العمل أو النص الذي أمامي من منطلق قيمته أو نجاحه، هنا الكل يحاول أن يعطي قيمة، أو هل هذا العمل ناجح أو متميز، يعني الحقيقة أعتقد أن العمل الذي يبقى بعد الحدث وبعد أن تمر أزمنة الزمان وعقود، وليس لنا أن نحكم الآن هل هو عمل ناجح أو عمل سيئ، يعني نحن دائما في تقييمنا للأشياء دائما يبنى على هل هذا جيد أو سيئ.. ناجح أو فاشل.. متميز أو رديء؟ تقييم فيه حدية، ثنائية الحدية التي نتخذها دائماً في حكمنا على غيرنا وعلى الأشياء عموما، ومن ضمنها طبعا الأعمال السردية والأعمال الإبداعية.

أعتقد أن العمل الإبداعي إذا اتفقنا على قراءته فمعنى ذلك أن الإبداع والخيال توقف. وهذا دليل على أعراض صحية للحالة الاجتماعية التي نعيشها في ملتقى جماعة حوار. وفي الحقيقة أشكر الجميع طبعاً، وخاصة الذين أثاروا بعض الأسئلة، وسأرد عليها فقط باختصار شديد.

الأستاذ عبدالمؤمن القين الذي ذكر أنه حبذا لو استخدمت النظريات العربية النقدية، فأقول أنه في معرفتي الشخصية أعتقد أن بعض النظريات العربية النقدية بنيت على نظريات غربية، وأتمنى من الأخ عبد المؤمن أن يفيدني لو تكرم ببعض النظريات النقدية العربية كي أستفيد منها، وشكراً له.

الأستاذ حسين المكتبي عندما سألني بماذا خرجت أو ما هي النتائج. هذه القراءة قراءة موضوعية أو قراءة تعتمد على أدوات نموذجية، فلماذا لم تشر إلى النتائج؟ أنا لا أعتقد أنني من خلال القراءة وبعد نهاية القراءة سوف أصل إلى نتائج. فأنا أقوم بقراءة نص، هذا النص اتخذت عدة أدوات وجدت أنها تعكس جوانب من هذا العمل كخطاب فقط، يعني نظرت إلى العمل من منظور خطاب

اجتماعي، لأني لم أكن أود أن أتحدث عن الجوانب الفنية والجمالية، مع تقديري واحترامي طبعا وأنا لا أصادر أي منهج يقرأ من خلاله العمل السردي، ولكن هذا قد يكون بسبب أو بحكم قراءاتي وبحكم عملي الأكاديمي أو ما إليه، وبحكم طبيعة العمل الذي تناولته، فوجدت أن مدخل القراءة قد يكون أفضل أو يكون أكثر بعدا عن الحساسية إذا ما دخلت بأدوات موضوعية، وهذه الأدوات الموضوعية من خلال التحليل أو من خلال القراءة، وهو ليس تحليلاً بالمناسبة إنما هو تأويل أعتقد وليس تحليلاً، وهناك فرق أعتقد بين التحليل أو التفصيل والتأويل. فأنا لا أفسر ظواهر كلامية إنما أحاول أن أؤولها بناء على هذه الأدوات التي لدي. وهذه الأدوات في الحقيقة لم تكن شاملة لأنها في طور التشكل وأحاول أن أرى إذا كان في الإمكان التطبيق الكلي، لكن الجوانب التي ركزت عليها وجدت أنها أكثر التصاقاً بما تطرحه الرواية من جوانب خطابية.

شكراً للأستاذ علي الشدوي، شكراً جزيلاً له. وأعتقد أنه يجب أن يكون بيننا حديث حول باختين وتعددية الأصوات، حديث قد يكون مسهباً كي أستفيد مما لديك. الأستاذ سحمي الهاجري أيضاً شكراً جزيلاً لك، ومسألة لماذا اختلفت الآراء حول هذه الرواية، أعتقد أن النقاط التي أثرتها نقاط مهمة، وعندما ذكرت لماذا اختلفت الآراء حول الرواية، فما ذكرته مهم جداً وقد يثري عملي وأود أن أستفيد منه إن شاء الله.

بالنسبة للدكتورة لمياء كما تقول أن الأزياء الملكية لا تصنع ملوكاً، لا أعتقد أن الزي الذي لبسه الناقد أو القارئ أو المتلقي يمكن أن نصفه بزي الملكية، وهذا لا يعني على أي حال أن هذا العمل يستحق جائزة أو كما كنا نتحاور حول هذه النقطة، وليست مسألة أعطني حظ وارمني في البحر. أنا أعتقد أن هذه المقولة تخلط بين أشياء كثيرة. وأرى أن الرواية التي تثير نقاطاً أو اختلافات في الرأي تثير موضوعاً يستحق القراءة ويستحق البحث.. هذا ما لدي وشكراً جزيلاً للجميع، وشكراً للدكتور حسن النعمي على الفرصة الجميلة التي أتاحها لي.

رواية "امرأة على فوهة بركان"

بهية بوسبيت

قراءة

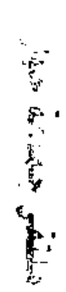
ماهر فرحان صالح

ضياع الخط الفاصل
بين الروائية وشخصيات الحكاية

كامل فرحان صالح

وقعت الروائية بهية بوسبيت في حيز القمع والتسلط وفرض خطابها العالي الواضح على شخصية بطلة روايتها شريفة بحيث سعت إلى أن تتبنى هذه الشخصية هواجسها هي ومواقفها هي وتبريراتها هي وبكائها هي و«نقّها» هي.

بهية في روايتها «امرأة على فوهة بركان» لم تتمكن من إيجاد الخط الدقيق الفاصل بين كاتب العمل الإبداعي وشخوص العمل نفسه، هذا الخلط والتدخل أدى إلى ضياع ملامح شخصية البطل وعدم نموها؛ إذ بقيت من أول صفحة في الرواية إلى آخر حرف فيها شخصية نمطية تتسلح بالسلوكيات نفسها والبكاء نفسه ونظرتها الدونية لزوجها نفسها.



أشعرت الكاتبة قارئ روايتها بوجودها القوي في الحكاية، وقلما غابت عنها. فهي وبطلة روايتها شريفة "المسكينة" - على حد تعبيرها - وقفتا في صف واحد لمواجهة أحمد زوج شريفة، هذا الرجل الذي «يتمتع» بكل شرور الدنيا. وإذا بدأنا

بذكرها فأعتقد أننا لن ننتهي إلى شيء مهم، فكثرة الكلام السيئ على شخص ما تصل بك أحياناً إلى أن تسأل: هل حقاً هو سيئ إلى هذه الدرجة؟

هذا التوجه الذي مارسته الروائية تجاه بطلتها وتجاه موقفها العالي ضد شخصية روايتها أحمد وما هو في الحقيقة إلا نسخة شريرة أخرى عن والدها، دفعها إلى أن تمارس نوعاً آخر من القمع تمثل في بنية سياق روايتها، حيث كانت دائماً تستهل الأحداث التي ستحصل مع شخوص روايتها بكلام لها يفسد عند القارئ متعة الاكتشاف والمفاجأة، كما يؤدي هذا الفعل من قبلها إلى إظهار شخوص الرواية بالمظهر الذي يكمل الجملة بالكلمة المناسبة. وتجلى هذا في أجزاء الرواية كافة، ولا يمكن استثناء أي جزء منها، وهذا الفعل تعزز أيضاً بالعناوين الفرعية التي بلغ عددها ثلاثة وعشرين عنواناً توزعت بشكل غير متوازن في الرواية، حيث تشمل في بعض مرات عدداً من الصفحات تتخطى الخمس، ومرات تقتصر على مقطع أو اثنين كحد أقصى كقسم «أحاسيس تأبى الدفن» و«البذرة تنبت».

هذا التمهيد الإيضاحي من قبل الروائية يمكن وضعه في أكثر من سياق وتفسير، غير أنه في الإجمال جعل بنية السرد الروائي هشة ضعيفة مملة، فضلاً عن ذلك أخضع الرواية إلى مجانية الكشف والعري المجاني، لنتلمس معاً عناوين هذه الأجزاء التي تقدم لنا شرحاً لقارئ تخاله الكاتبة بحاجة إلى شرح مسهب ليفهم حكايتها.

*** البداية عنوان:**

– انقطاع الحلم: يشير إلى زواج فتاة صغيرة برجل في خريف العمر. كانت تحلم بأن تصبح كالمطوعة آمنة التي حولت بيتها في الحي لتدريس القرآن.

– سراب الفرح: يتناول مظاهر العرس والعروس الذبيحة.

– العش المهجور: يتحدث عن بيت الزوجية، لكن البيت لم يكن مهجوراً في البداية،

فكانت عـائلة الزوج تسكن فيـه. وفي هذا القـسم تذكر الروائـية اسم الزوج للـمرة الأولى ويدعى أحمد، أي بعد مرور عشرين صفحة على ذكره أنه سيتزوج شريفة.

– غياب الحنان: يدل على موت أم الزوج الحنون وحمل شريفة.

– ابنا آدم: هذا العنوان يشـير إلى الصـراع الناشب بين الأخوين واختـلاف نظرة كل منهمـا تجـاه المرأة، مـا أدى إلى خـروج الأخ الأصـغـر وخلو البيت إلا من شـريفـة وزوجها. غير أن هذا الزوج «الشرير» يفاجأ به القارئ بأنه يعدل بتوزيع حصص الإرث، فيعطي لإخوته وأخواته حقهم الكامل.

– القادم الملعون: يتحدث هذا الجزء عن ولادة خديجة وكره الأب لإنجاب البنات.

– أب مع وقف التنفيذ: مواصلة ولادة إناث واسمها هذه المرة منيرة.

– شخصية أبي شريفة: عنوان كأنه استدراكي لتوضح لنا الكاتبة التشابه بين الزوج والأب، فكلاهما سيئان جاهلان يعملان في النخيل ويعاملان المرأة بقسوة. غير أن الكاتبـة لا تسـتـر سل في الحـديث عن الأب لذا جـاء هذا الجـزء سـريعـاً ككلام استدراكي بين شرطتين.

– تغير الزوج فجـأة: جزء اسـتهلالي ليوضـح تغير معاملة الزوج أحمـد لزوجته حيث أهداها قـلادة ذهبية دون مبـرر سردي مقنع. غـير أننا نكتشـف بعد صـفحـة أن شريفة ستنجب ولداً.

– قدوم السـعـادة: ولادة عمر والفرح الذي غمر البيت وتغير معاملة زوجها معها ومع عائلته وجيرانه الذين ذبح لهم ذبيحة ووزع جزءاً منها على الفقراء.

– نمو عـمر: هذا العنوان تخـتلف كتابتـه في الفهرس إذ يتحـول عمـر إلى العمـر، غير أن هذا الجزء يشهد التحولات السريعة التي أصابت المجتمع ومرور الزمن.

– شـريفـة ترزق بسـالم: العنوان هنا كمـا بعض العناوين السـابقـة واللاحقـة اخـتزل المشهد كله، فشريفة سترزق بسالم.

– عودة الشقاء: شريفة هنا تنجب توأم إناث فيغضب أحمد ويكفر بما أنعم الله عليه،

وبعد خمسة أسطر يصاب فجأة بشلل، وبعد أسطر قليلة أيضاً يأخذ رأي زوجته بمسألة الضمان الاجتماعي.

- الخبز الأسود: يشير هذا الجزء إلى تربية الزوج القاسية لأبنائه ولاسيما مع ابنه عمر.
- فلذة الكبد: نجاح عمر في المدرسة ورغبة الزوج بأن يترك ابنه المدرسة ليذهب معه إلى العمل في النخيل.
- رحيل الأمل: موت عمر في حادثة أتوبيس المدرسة ولا مبالاة الزوج.
- عش المهاجر: تتحدث عن مواساة جاراتها لها وتواصل تسلط الزوج.
- بيت بحجارة القبر: الزوج يرفض التنازل عن دم ابنه ويصر على قبض الدية، وهي خمسون ألف ريال، فيبني بها بيتاً جديداً، فيما الأم ترفض ذلك.
- أحاسيس تأبى الدفن: مواصلة حزن شريفة على موت ابنها وتنفيذ رغبة زوجها بعدم فتحها الباب لجاراتها.
- قاطف الورد: مهر الابنة خديجة، وتصرف الزوج به.
- الشمس تشرق من جديد: زوج خديجة صالح متفهم ويراعي ظروفها ويسمح لها بمواصلة تعليمها.
- البذرة تنبت: الابنة خديجة تنجب طفلاً تسميه عمراً على اسم أخيها المتوفي.
- هدوء بعد العاصفة: شريفة تسعى للعمل فرّاشة في إحدى المدارس غير أن سعيها ينتهي بالفشل.

ماذا تريد أن تقول الرواية؟ ببساطة تسعى إلى أن تؤكد بشتى السبل أن الرجل الجاهل هو إنسان شرير. وأن العلم هو حماية للمرأة وضمان لمستقبلها. إضافة إلى ذلك أن زواج المرأة الصغيرة من رجل كبير في السن سيؤدي إلى جعل حياة هذه المرأة جحيماً.

لا شك أن رواية بهية تطل على مساحات ثرية من فضاءات المكان ودلالته، هذه

الإطلالة أنقذت الرواية في صفحاتها الأولى من فقر المعالجة السردية والبنائية. إذ تمكن القارئ أن يتذوق إلى حد ما توظيف هذا الكم من العادات والسلوكيات والموروث الذي اتكأت عليها الرواية. تستهل الرواية بخطاب عال يتحدث عن الرضوخ وأن الإنسان مسيّر. لتظهر بعد ذلك بطلة الرواية: شريفة بنت فهد، التي تخرجت في مدرسة الحياة أكبر الجامعات، وتعيش وسط أناس تغلغل الجهل في قلاع عقولهم. أما حلم حياتها فهو ختم القرآن وتعلم الكتابة لتصبح مطوعة مثل آمنة. فالسؤال الأول الذي طرحته على أمها عندما أخبرتها بزواجها هو: هل ستنقطع عن الذهاب إلى المطوعة؟ (الرواية، ص 7).

وشريفة هذه تتزوج وعمرها 13 سنة من رجل يكبرها بثلاثين عاماً أي كان عمره 43 سنة. غير أن القارئ لا يفهم لماذا أمها عندما أرادت محادثتها عن زواجها كانت تهمس بخوف (الرواية، ص 4-5).

كذلك هناك الكثير من الأحداث في الرواية لم يفهم سببها وسياقها ومدى علاقتها بالحكاية. فضلاً عن ذكر أسماء لشخصيات لا تفعل شيئاً في القصة. لاسيما ذكر آمنة مثلاً وعمة شريفة وأخوات الزوج وصديق الابن عمر واسمه موسى بن حسن (الرواية، ص 55)، وأختها هيا التي تصغرها بخمس سنوات. أما الزوج أحمد فيملك حماراً ويعمل في النخيل وهو شديد البخل والقسوة وفظ الطباع لا يعرف معنى التفاهم ولا يعامل زوجته إلا بالضرب والشتم. فالمرأة في نظره متعة وخدمة وإنجاب ودمية (الرواية، ص 2)، وهي شيطان من ضلع أعوج لا بد من تقويمها وتأديبها بالضرب، كذلك يشخر وهو نائم، ولا يعرف شيئاً اسمه التفاهم أو الأخذ والعطاء أو التسامح والرفق (الرواية، ص 52). وهو أب جاهل وقاس (الرواية، ص 53).

أمكنة الرواية مغلقة، فأحداث الرواية كلها كانت تجري بين أربعة جدران. غير أن الأمكنة المغلقة كانت تتكئ على بيئة واسعة فتتمثل بعاداتها وتقاليدها وحراكها السلوكي والاجتماعي والأخلاقي.

المكان هو حي الكوت في مدينة الهفوف، وهناك النخل الكبير الذي يعمل فيه والد شريفة وزوجها كأجيرين. أما بيت أهل شريفة فعبارة عن مجلس: سقفه عبارة عن خشب مستطيل يسمى «مربوع» رصفت فوقه ألواح خشبية متلاصقة وعلته في الوسط نافذة صغيرة تسمى الكشاف تفتح عند إيقاد النار في فصل الشتاء ليخرج منها الدخان. احتل الوجار صدر المجلس وهو مبني من الجص الأبيض. إضافة إلى وجود أباريق قهوة وشاي ودلة. وفرش ببساط أحمر. أما أول ما وقعت عليه عينا شريفة في بيت زوجها فهو فراش النوم، وهذه الإشارة العابرة تحمل دلالات عدة بحيث توضح لنا معاناة هذه المرأة في المعاشرة الزوجية دون أن تقول ذلك صراحة.

بالنسبة إلى الزمن في الرواية فقد استهل بطيئاً ثم مالبث أن بدأ يقفز قفزات سريعة، ففي سطر واحد أو سطرين أحياناً يختزل الزمن بشدة دون مبرر موضوعي واضح، وتوظيف ذلك في سياق ما سيأتي من أحداث.

لا شك أن الرواية تمكنت في صفحاتها الأولى أن تقدم سرداً ممتعاً رغم بعض الهفوات العابرة التي كان بالإمكان تلافيها، سبب هذه المتعة هي توظيف العادات التي رصدتها الكاتبة في سياق بداية الرواية، والإشارة إلى ذكرها بشيء من التفصيل، فهي تذكر وسيلة المواصلات آنذاك التي تعرف باسم القارئ وهي عبارة عن حوض خشبي مربع الشكل يتسع لخمسة أشخاص يجرها حمار. كذلك الوقت لا يعرفونه إلا بدخول الشمس وارتفاعها وغيابها أو سماع صوت المؤذن.

إضافة إلى ذلك تذكر عدداً من السلوكيات والعادات لاسيما ما يتعلق منها بالمرأة وإقامة أعراس الزواج قديماً، حيث تذكر أنه من المعيب جلوس الفتاة أمام النساء عند زيارتهن لبيتها، حتى لا تسمع كلامهن. الأم تقول لابنتها: «لو سمعك أبوك ترفضين الزواج وتريدين التعليم لذبحك» (الرواية، ص 7). فالبنت لا تشاور ولا يؤخذ رأيها عند الزواج. لذا عقد قرانها وأصبحت زوجة دون أن تعلم بذلك إلا في اليوم التالي. وإذا أرادت أن تسأل: «فمن كان في مثل سنها (أي 13 سنة) لا يسأل بل يسمع ويسكت» (الرواية، ص 9). والعروس ترتدي ليلة عرسها عباءة صوف.

وأربع نسوة يحملن العروس على سجاد أحمر ويمرقن بها أمام النساء المدعوات وسط الزغاريد. والمرافقة للعروس يطلق عليها اسم الربيعية. أما العروس فتبقى عند أهلها أسبوعاً كاملاً بعد عقد قرانها بحكم العادة (الرواية، ص 15).

وفي السياق نفسه تذكر الروائية عدداً من المواقف التي توضح العلاقة السائدة بين الرجل والمرأة ورأي المجتمع في ذلك، «فالبنت ما خلقت إلا للرجل، وما قعودها في بيت أهلها إلا كضيفة عابرة، والرجل لا يلقي السلام على زوجته» (الرواية، ص 13). «والزوجة غير الراضية من زواجها تظهر بمظهر الزوجة السعيدة خوفاً من كلام الناس» (الرواية، ص 19). «الرجل يأكل وحده والنساء تأكلن في طبق واحد، فمن المعيب أن يأكل الرجل مع النساء، ويمكن أن تأكل الزوجة أمام زوجها إذا رضي بذلك ودون أن يعلم أحد» (الرواية، ص 24). «أما عند المخاض فالزوجة تترك بين زوجها وتذهب إلى بيت أهلها» (الرواية، ص 34). «وسعادة الزوجة وقيمتها عند زوجها بإنجاب طفل ذكر» (الرواية، ص 42). كما حفلت الرواية بذكر عدد من الأمثال الشعبية منها: «من صبر ظفر» (الرواية، ص 38). «بعدما وقع الفأس بالرأس» (الرواية، ص 35). «يزول جبل ولا يزول طبع» (الرواية، ص 39). «كالمستجير من الرمضاء بالنار» (الرواية، ص 39). «هذه حال الدنيا يوم لك ويوم عليك» (الرواية، ص 50). «فال الله ولا فالك» (الرواية، ص 63).

هذا الحشد من العادات والتقاليد والإضاءة على البيئة التي تدور فيها وعبرها أحداث الرواية تدفع للقول إنه يمكن اعتبار المكان بطلاً أساسياً في الرواية، حيث يفرض سلطته وخطابه وأحكامه وعقليته على سير الحكاية كلها، ولا شك ثمة تماه يلاحظه القارئ بين قسوة المكان والبيئة وشخصية الزوج أحمد وأب وشريفة، لكن هل بالإمكان ربط هذه العقلية المتحجرة التي قدمتها الكاتبة بطبيعة عملهما في النخيل معاً؟ هذا السؤال يبقى دون إجابة ضمن سياق الرواية؛ إذ التقطت الكاتبة الكثير من خيوط الحرير لتنسج بها رواية جيدة، غير أنها قطعت هذه الخيوط ولم تستفد منها ولم تتمكن من توظيفها في سياق سردي متكامل.

كذلك وقعت الرواية في كثير من الهفوات، فإضافة إلى ما تم ذكره سابقاً، يلاحظ القارئ للرواية أن اسم نورة زوجة أحمد، مرة تظهر بتاء مربوطة (الرواية، ص 20). وتارة تظهر بألف: نورا (الرواية، ص 22). كذلك تدخل الكاتبة في كثير من المواضع لصالح بطلتها شريفة، وتبرير سلوكياتها ومشاعرها وموقفها من زوجها: ويمكن أن يتلمس القارئ منذ المقطع الأول كذلك في ص 24 وص 38 عندما تبرز لشريفة إحساسها بالخوف من إنجاب ابنة أخرى، ومواقع كثيرة.

إسهاب في السرد والتفاصيل في بعض الأحداث واقتضاب في أحداث أخرى، مما أفقد الرواية توازنها ومعالجتها للأحداث الواردة فيها، لاسيما موت أم أحمد، والحديث عن والد شريفة، وصراع الإخوة. فضلاً عن ذلك، هناك ارتباك واضح في تقديم شخصية أحمد الزوج، فمعظم الأوقات يقدم للقارئ كجلاد وبلا قلب، وفجأة يتحول إلى ودود ومحب. كذلك تناقض في تحديد عمره فالكاتبة ذكرت في بداية الروايه أنه يكبر شريفة بثلاثين عاماً أي عمره 43 عاماً، فيما ترى شريفة البطلة أن زوجها يبلغ الخمسين أو يزيد قليلاً (الرواية، ص 13).

هناك اضطراب في توظيف لغة الحوار، حيث تلجأ أحياناً إلى استخدام اللهجة المحلية، وأحياناً أخرى تحافظ على استخدام الفصحى (مثال: كلام الأم (ص 16) كلام الأخت (ص 17). وهذا غير مبرر روائياً، لأن – كما بدا من الرواية – معظم شخصياتها شبه أميين؛ بمعنى أن استخدامهم الدائم للهجة هو الأنسب لسياق الرواية، هذا في حال أن الكاتبة بررت فعلها هذا بظننا نفسه.

خلاصة القول: يلحظ القارئ خللاً في صياغة العمل وارتباك في سياقاته أدت إلى وجود الكثير من الحفر، كان بإمكان الروائية تفاديها لو صبرت على نسج هذه الخيوط المتشابكة المتعددة الألوان كي تخرج بعمل متناسق يشكل بنية متكاملة منسجمة فيما بين الحكاية وامتداداتها وأدواتها وخطابها.

المداخــلات

* الأستاذة ذكرى الحاج حسين:

أبدأ مداخلتي بسؤال ظهر في عالم النقد كصراع بين نظريات النقد الحديث، هل من المهم معرفة من يتكلم في النص؟ قال (لانشو) إن الكتابة مرتبطة بنمط الذات المفردة التي تختفي، لكن (فوكو) يرى أن المؤلف ظاهر يبحث في مبررات الكتابة ومبررات اختفائه. أما (بولت) فيؤكد اختفاء المؤلف، وبذلك رفض جازماً أي تفسير يعود إلى الوجود المادي للكاتب. ومازال الجدل قائماً، ولكن المؤكد أنه عندما نتناول نصا وندرس دلالاته والشروط الإبداعية لجعله نصاً أدبياً ونقاربه بعدة جوانب، فإننا لا نقصد إطلاقاً الذات التي أبدعت هذا النص، ولا يمكن لنا بشكل من الأشكال أن نطلق الأحكام الأخلاقية والقوانين على الذات المبدعة، ينبغي لنا التمييز الجازم بين النص ومبدعه، وما يقال على النص لا يمس مؤلفه إلا في حدود هل وصل نصه إلى عالم الإبداع أم تعثر؟ أقول هذا ليبقى هذا الحوار بعيداً عن أية تأويلات لا يقصدها أي واحد منا جاء إلى هنا للارتقاء معا نحو معرفة حقيقية لتناول النص الإبداعي وشكراً .

* الدكتورة أميرة كشغري:

من خلال قراءتنا لنص المرأة في خطاب السرد المحلي على مدى أكثر من

ثلاثة عشر أسبوعاً يتضح لي مع نص بهية بوسبيت أننا أصبحنا الآن أمام موضوع محدد وأصبحت ملامحه واضحة جداً بالنسبة لي على الأقل. فهناك قضايا واضحة ومحددة نستطيع أن نراها في هذا الخطاب الذي أستطيع أن أصفه بالخطاب النسوي، وبالخطاب النسوي المغيب، والذي يعالج قضايا المرأة من عدة جوانب، كما تختصر أو تتضح في نص بهية بوسبيت، فهي أولا حالة المرأة بين الذات والآخر نفسية المرأة، جسد المرأة من خلال الحمل والولادة، ثم عقل المرأة وأيضاً أوضاع المرأة في الأسرة والمجتمع كتشكيل لخطاب درامي بطلته المرأة الضحية، والذي يتجلى من خلال صورة المرأة وعلاقاتها بالشخصيات في الرواية نفسها، ولا أود أن أقول إن الخطاب النسوي والأدب النسوي كموضوع يتعلق فقط بحقوق المرأة كما وضحتها الكاتبة أو شخصياتها، لكنه عبارة عن بيان حول وعي المرأة وشعورها وإدراكها المتصل بشخصيتها النسوية المميزة لها كامرأة في مجتمع ما. وهكذا نجد أن شريفة البطلة امرأة غير متعلمة تعيش في مجتمع الوصاية الذكورية. كما نجد أن الكاتبة هي امرأة مثقفة تعيش أيضا في نفس هذا المجتمع، وتحاول عن طريق كتابتها أو عن طريق نصها التعبير عن وعيها النفسي والاجتماعي بما يدور حولها، وتحاول أن تبرز الخبرات المختزنة في اللاوعي، وتحاول أن تجلبها إلى مستوى الوعي. نحن أيضاً أمام تبرير واضح لأيديولوجية الوصاية في المجتمع الذكوري الأبوي. فالرجل هو المسيطر المتسلط المهيمن والمرأة هي المستسلمة المذعنة التقليدية. إذاً أعتقد أن النص كما تطرحه امرأة على فوهة بركان يعالج عدة قضايا هي من صميم الواقع الذي تعيشه المرأة في مجتمع حددته الكاتبة وهو المجتمع العربي في المنطقة الشرقية من المملكة العربية السعودية.

النقطة الأولى تكمن في إصابة شريفة بصدمة ليلة زفافها، وهي ابنة الثلاثة عشر ربيعاً، وأصبحت ضحية ذلك الزوج المستبد، ولم تختر أن تتمرد على ذلك المجتمع لأنها غير قادرة، ولأن أمها أيضا كانت تساند تلك الثقافة، لم تحاول شريفة تحدي النمط التقليدي الخاص بها كامرأة في مجتمع ذكوري إلا مرة واحدة فقط في الرواية، عندما خرجت من المنزل راكبة نحو المستشفى دون إذن زوجها وغير أبهة

بالنتائج. وهكذا أجد أن الرواية تثير قضايا خاصة بالخطاب النسوي بطريقة واضحة جداً وتتضح أكثر حينما تناقش الكاتبة العلاقة بين الأم والبنت، وأيضا تناقش النص غير المرغوب فيه، وهذا عن طريق إنجاب الإناث، وأهمية دور الرجل في حياة المرأة. فظهور زوج خديجة، ابنة شريفة كان له أثر كبير يعكس تطوراً ملحوظاً تستخدمه الكاتبة لتعزيز دور التعليم في التطور الاجتماعي وتطور العلاقة بين الرجل والمرأة.

النقطة الثانية هي أنني أعتقد أن هذه الرواية كانت فرصة لكي تنقل لنا الكاتبة تاريخ وثقافة المنطقة الشرقية بشكل أكثر تفصيلاً، خاصة عندما تطرقت لتقاليد الزواج في منطقة الأحساء، فكنت في حاجة إلى أن أقرأ أكثر عن هذه التقاليد، وبصورة توثيقية. كما كنت أتوقع وصفاً أكثر للآثار، فقد تحدثت الكاتبة عن آثار رحلة ابن شريفة عمر إلى منطقة القطيف وآثارها، وأثارت في ذلك عدة نقاط بالنسبة للآثار، ولكن لم تستطرد فيها.

النقطة الأخيرة: الحبكة تسير في خط مستقيم وحدث واحد. فهناك حدث واحد فقط والصراع غير موجود وغير ذي قيمة منذ البداية. واللغة تقريرية وعظية. والأصوات واحدة. والشخصيات النسائية والرجالية تتحدث أيضا بصوت واحد، لكن هذا لم يقلل من قدرة الكاتبة على إثارة مشاعر القارئ إلى درجة أن يتماهى معها ومع قضيتها.

* الأستاذ صبري رسول:

العنوان المناسب للرواية في تصوري هو: (امرأة في قلب البركان). اهتمام المرأة بالمسألة الذاتية أو الشخصية في الرواية يدل على البداوة في التفكير، الانكماش من المجتمع الواسع إلى الأكثر ضيقا، أو معالجة الحيز الضيق من المجتمع وهو ذاتية المرأة فقط. فالوعي بالجماعة أو المجتمع الواسع لم يتشكل كظاهرة اجتماعية عند المرأة من خلال الروايات التي قرأناها وفي هذه الرواية

بالذات. فانصب الاهتمام بالذات الإنسانية بحياتها وزواجها وأولادها وبيتها دون معالجة فضاء أوسع.

لم تعالج الرواية مشاكل اجتماعية أوسع من أسرة، أوسع من العلاقة الذاتية بين الرجل والمرأة، فلم تستطع الروايات النسائية أو النسوية تحليل المجتمعات التي رصدتها بالشكل المطلوب، ولم تطرح أفقاً يمكن قراءته أو الاستدلال بنمطه.

هذه الرواية أقامت محاولة بيان وكشف للعادات الاجتماعية التي تلغي شخصية الأنثى، من حيث اعتقال قرارها في الزواج، وإلغاء شخصيتها كعضو فاعل في الأسرة، بل إلحاقها بالرجل كغرض من أغراضه الشخصية، مثل ألبسته ومنزله أو أي شيء آخر، ليس هذا فقط، بل يرفض الرجل قدوم المرأة أو قدوم الأنثى، رفض مجيء نسائي لهذا العالم، كما في رفضه في استقبال البنات، وهناك مفارقة هي أنه لأول مرة عرفت أن الرجل يرفض أن يأكل مع زوجته، وربما لم يلفت ذلك نظري في الروايات السابقة.

في المجتمع الذكوري الرجل تفكيره سطحي وساذج. فأبو عمر شخصية تتميز بالخشونة والتخلف والتسلط. والمجتمع الذكوري في الرواية تسلطي، بل وأرعن، وقوانينه مزاجية وارتجالية وغير مدروسة ولا مبنية على تحليل أي شيء آخر، وقراره ابن اللحظة. فرؤيته للأشياء قصيرة لا تصل إلى طرف مزرعة النخيل، بل ربما تتوقف عند أول شجرة يراها. هذا من حيث الخطاب الاجتماعي في الرواية. وهنا جملة بسيطة هي أن الرواية في تصوري هشة من حيث البنية الفنية، ومفردات الارتكاز في هذه الرواية سواء الزمان والمكان والشخصية جاءت ضعيفة، واللغة الروائية سطحية ومباشرة .

* الأستاذة أمل القثامي:

(امرأة على فوهة بركان) رواية نستطيع أن نقول عنها رواية واقعية تصويرية

ناقلة لحدث معاش ملموس، حاولت الكاتبة من خلاله مناقشة عدة قضايا معروفة عالجتها بلغة لا تخلو من العلمية والإرشادية التوضيحية، لغة بسيطة في توظيفها وبسيطة في حكايتها، ورغم محاولات الكاتبة في إظهار الحدث متماسكاً ومتسلسلاً إلا أن هناك هفوات قللت من قيمة الرواية، منها هفوة الزمن. ففارق الزمن بين حياة شريفة وابنتها خديجة فارق شاسع كان على الكاتبة استغلاله لصالح الأحداث، لكن التسارع الحدثي لزمن خديجة أبرز لنا فجوة كان يسدها بالمقارنة بين زمنين، ومما ساعد على تقويض المقارنة بناء الشخصيات وهشاشتها. فكثير من الشخصيات كان من المفترض تعميق ملامحها أو توضيح مصيرها كالتوأم أو مريم أخت زوجها.

أيضاً عنوان الرواية آكد على تقليدية الحدث وواقعيته. فلم توفق الكاتبة في اختيارها للعنوان، حيث يعرف القارئ من قراءته للعنوان أن هناك امرأة عاشت على فوهة بركان. عاشت حياة مريرة، وغالباً ما يكون الرجل هو البركان الأزلي الذي يطول المرأة بحممه الملتهبة. وأخيراً أرى أن الروائي ليس الذي يصور الواقع، إنما الروائي من أعاد صياغة الواقع.

* الأستاذ سيف المزني:

أعتقد أننا نقترب من نهاية المحور فلابد أن ندخل في بعض القضايا والتلخيصات. بالنسبة لرواية الليلة لن أطيل في مسألة النواحي الفنية، فقد تكفل بها الأستاذ كامل. نقطتان فقط في النواحي الفنية، النقطة الأولى ذكرتها الدكتورة ذكرى الحاج وهي أنه من المهم معرفة من يتكلم في النص. فالسؤال هنا أساساً يفترض أن تكون إجابته هي: لا ليس بالضرورة، وإنما يجب أن نفرق بين الكاتب والراوي. فالكاتب غير الراوي. وأنا أعتقد أنه من ناحية المعمار في الروايات يجب أن نعرف من الذي يتكلم في النص ليس بصفته الشخصية، ولكن بصفته الراوي الضمني. وهذا يحل من نقطة الزمن التي ذكرت. الحقيقة أن الزمن في هذه الرواية زمن مقلوب، أو هو زمن استرجاع، يعني بالتدقيق في الزمن نجد أن أول زمن في الرواية

هو كون شريفة فراشة أو خادمة أو موظفة في جمعية الأحساء الخيرية، هذا أول زمن، لأنه لا يمكن أن يكون الراوي الضمني واقف يسجل حياة الشخص من بدايته إلى نهايته، ومع هذا يجب التوارد المتبادل أو المجاني في الرواية. إذاً أول زمن في الرواية هو وجود هذه المرأة المسنة في جمعية الأحساء الخيرية، ولعل الأستاذ كامل صالح يرجع لمسألة الزمن، لأنه لم يركز على النقطة هذه.

المهم في الرواية هو محور الخطاب النسائي. لقد نقلتنا الرواية إلى مكان مختلف، كما أشارت الدكتورة أميرة، وهو منطقة الأحساء. والزمن هو زمن التحول من المجتمع القديم وبداية خدمات الدولة والضمان الاجتماعي. وكانت الحيازات الزراعية الصغيرة في مثل هذه المناطق فيها بؤس وفقر. وتبعات البؤس والفقر تقع على المرأة.

قضية أخيرة سأذكرها، وهي غياب المرأة المترفة في تلك الأزمان. وهذا مهم جداً. ولذلك يغيبن من الخطاب الروائي النسائي.

* الأستاذة سلوى أبو مدين:

تقدم الرواية مشكلة المرأة من خلال سرد وقائع يومية في حياة امرأة شابة فرض عليها الزواج من رجل يكبرها كثيراً. أضف إلى ذلك القدر الهائل من المعاناة التي عاشتها البطلة، حيث إنها استطاعت ورغم كل الظروف المواتية القيام بنفسها والصمود في وجه البركان مع مراعاة أنها لم تنل من الزمن ذلك القدر الذي نالت فيه من الشخص ذاته، بل نجد الزمن شريك في البؤس، بل ثمة أخلاق حادت به عن الطريق القويم. أما جو الرواية العام فيوحي بالمأساة التي تبين الألم والرغبة في مواساة المسكينة شريفة ونبذ كل موضع فيه ظلم المرأة أو استضعافها، بينما يمكن لشريفة الاستقلال بذاتها وهي قادرة على العمل كما أشارت إلى ذلك، ولكن نظرة الناس للتقاليد في المجتمع تمنعها من ذلك.

*** الدكتور محمد نديم خشفة:**

أتعجب كثيراً من هذه الرواية بعد مائة سنة من نشوء الرواية العربية ماتزال تدور في فلك البدايات. سأكون قاسياً بعض الشيء في الحكم عليها لأنها كتبت في سنة 1996م. كلنا نقول إننا أمام رواية، بمعنى أمام فن له قواعده، فأي منهج نقدي أستطيع أن أتناول به مثل هذه الرواية. أتصور بعد مائة سنة من نشوء الرواية العربية، أنه لا يمكن التسامح مع رواية تكتب بطريقة (السواليف)، وكأنها كاميرا مسلطة على أسرة لها امتدادت مترهلة. فلا يوجد هناك تناسق لا في بناء الشخصيات ولا في بناء الحدث. وأحياناً نرى بعض الحوارات في الداخل ليس لها ضرورة إطلاقاً، إلى آخر هذه الأوصاف التي يطول شرحها.

أريد فقط أن أطرح سؤالاً: لماذا لا نتناول الرواية فنياً؟ كما أتساءل أيضا هل العادات الفلكلورية مكان تسجيلها هو الرواية؟ إن الأبحاث الاجتماعية هي أجدر بذلك، صحيح قد يستطيع الكاتب أو الروائي أن يستغل ويوظف العادات والفلكلور في مصلحة الرواية، ولكن لا تكون الرواية خاضعة للفلكلور. إذاً هذا الفلكلور المذكور وهذه الأشياء التي نتعجب منها تكفي لبناء رواية. صحيح من سبقني من السادة والسيدات قد ذكروا بعض الثقافات، ولكنها لا تدخل من باب الرواية.

*** الدكتور حسن النعمي:**

دكتور محمد .. أنت طبعاً جديد على ملتقانا، ونحن نرحب بك فأنت إضافة مهمة لهذا الملتقى. فلسفة ملتقى جماعة حوار في تتناول هذه الروايات يأتي من كونها تمثل الخطاب السردي في الرواية النسائية في السعودية. ومع يقيننا أن بعض الروايات المقدمة في هذا الملتقى على درجة من الضعف الفني، فإن الغاية كما أسلفت، فهم خطاب الرواية النسائية، أو كيف تفكر المرأة عبر المتخيل السردي في ظل تغييبها اجتماعياً.

* **الأستاذة نورة المري:**

عامة لا أجد مبررا للقسوة الشديدة التي ألبستها الكاتبة للرجل حتى غدا كالبركان، لأن هذا من وجهة نظري نظرة تقليدية للمرأة السعودية إزاء الرجل من خلال نماذج محدودة صنعتها المرأة نفسها. أتمنى فقط من خلال هذه الرواية عدم التكرار الروتيني لهذا الموقف من الكاتبة السعودية، والانطلاق إلى جوانب متنوعة من القضايا الفكرية في عالمنا.

* **الأستاذ غياث عبدالباقي:**

الأستاذ كامل صالح في قراءته للرواية وجدت أنه قدم لنا موجزا للأنباء في قراءته للعناوين الفرعية. ما الغاية من ذلك؟ وإلى ماذا يهدف؟ لم يوضح لنا الأستاذ كامل صالح الخطاب في هذه الرواية، ولم يوضح لنا ما تهدف له الكاتبة بهية من روايتها. يقول الأستاذ كامل هي رواية، ولكني أطرح رأيا مخالفا له، فبعد قراءتي لها وجدت أنها نوع ربما من الحكايات الشعبية أو السيرة الذاتية، أو نوع من المذكرات اليومية. ويشغل الحوار الجزء الأكبر من العمل، وخاصة في البداية. بدأ الحوار بالفصحى بالرغم من أن حوادث العمل تجري بيئة زراعية جاهلة جائرة، فلا أدري هل هذه اللغة الفصحى الراقية في هذه البيئة مناسبة.

* **الأستاذة سعاد عثمان:**

بعد أن قرأت رواية امرأة على فوهة بركان أرى أنه لا يمكن وصفها بالرواية لكونها تخلو من المساحات اللغوية الفنية، ومن العبارات ذات المعاني العميقة التي تلامس الحس أو العواطف بالرغم من يقيني الكامل بواقعية القصة وهي تحكي من واقع أليم. إنها قصة لأكثر فتيات القرية واللاتي هن ضحايا للجهل والفقر والقسوة، أيضاً هن ضحايا للصبر والمثالية وأجرهن على الله. وهذا الذي جاء في

الرواية لا يعني ذل وضعف المرأة، بل يجسد قوتها عند ضعفها وعقلانيتها وصبرها في وقت لا تجد فيه مخرجاً ولا مهرباً مما هي فيه، وهي جاهلة وبحاجة للمأوى والمأكل كما أنها بحاجة لحماية الرجل والأب والزوج والأخ، لكن الزوج ظلم والأب دفن رأسه في الرمال كالنعام والأخ تلاشى. بالتالي تحول كل آمالها في ولدها عمر ليعوضها عن الحرمان والشقاء،. وبادرت بأنه ريثما يكبر عمر قد ينسلخ شبابها وتشيخ أمانيها، لكن قبل ذلك كان القدر أسرع ففارقها عمر. وهنا أصبحت بالفعل كالمستجير من الرمضاء بالنار ومثيلاتها كثيرات يعشن على فوهة البركان فيخشين ثورته أو تزلزل الأرض بهن. لقد كانت تلك المآسي المتكررة سبباً في اتجاه الكثير من أهل القرية الآن لتعليم بناتهن حتى يتسلحن بسلاح العلم فيحمين أنفسهن من الفقر.

* الأستاذ عبدالمؤمن القين:

أعتبر هذه الرواية من دلالات المكان في الرواية السعودية. فهي والزمن في وقت واحد. فهي تروي أحداثاً قبل أكثر من أربعين عاماً. ومكانها المنطقة الشرقية أو الأحساء. هي عبارة عن نافذة للبوح عن العادات القديمة في الزواج، فتاة عمرها 13 عاماً تتزوج رجلاً عمره أكثر من خمسين عاماً. وهذا طبعاً كان موجوداً. نحن هنا أمام توظيف حكاية قديمة بعناصرها المختلفة في الرواية.

زمن الرواية أوقع الكاتبة في بعض الإشكالات، فهي تذكر مستشفى الملك فهد، في رأيي أنا ما كان الملك فهد أيامها ملكاً، ويمكن الرواية حدثت في عهد الملك سعود على أقل تقدير، ولذلك أيضا أخذها مسألة المستشفى بأنه متطور وفيه مصاعد. وفي تلك الفترة لم تكن المستشفيات بهذا الشكل. فهناك أخطاء موضوعية في وصف المجتمع ووصف البنية التنموية للبلاد.

* الدكتورة نائلة لمفون:

الواقعية والتقريرية الاستنساخية أمران تلازما في رواية (امرأة على فوهة

بركان). فجاءت رواية مجانبة لكل ما يسمى إبداعاً. فهي أشبه ما تكون تقريراً تتحرى الصدق بسذاجة وسطحية، لم ترتق إلى أدنى درجة من درجات الفنية الإبداعية، لا لغة ولا حبكة ولا تصميم، فأين شعرية الرواية وأين تقنياتها وأين؟

ما تراه الكاتبة في مجتمعنا أن الكتابة مسؤولية وأن الانتماء إلى عالم الكتابة والكتاب أمر وعر. وأنه ليس جرة قلم بيد جاهل. هذه الرواية شبيهة بحكاية ترويها جدة من الجدات اللواتي لم يحالفهن الحظ في كسب المعرفة، ولم تملك غير عين راصدة للأحداث بحيادية وسلبية. هذه حكاية ولا أقول رواية، فهي أقرب إلى حكايا السذج ليس أكثر، إذ لا يحمد من هذا العمل الأدبي غير جراة المرأة الكاتبة لاقتحام عالم الكتابة والتأليف.

*** الأستاذ محمود عبيد الله:**

أولاً أقول في هذا المقام بالنسبة للرواية التسجيلية، الرواية التسجيلية كما تعلمون هي جنس أدبي أصبح معروفاً وأصبحت له قواعده وأسسه الموضوعية الواضحة، لكن الرواية التي بين أيدينا هي ليست رواية تسجيلية وليست قصة جدة أيضاً، على الأقل قصة الجدة إذا كانت تصور شيئاً حدث تصوره بصدق فني وبصدق واقعي معاش أيضاً.

هذه الرواية بالغت كثيراً في طرح القضايا الاجتماعية التي تكون غريبة جداً عن المجتمع. التكرار وهو منذ العصور الوسطى في أوروبا والأدباء يقولون المرأة مظلومة المرأة ممتهنة إلى آخره. أنا لا أعتقد بأية حال من الأحوال أن الزوج لا يمنع زوجته أن تأكل معه، ثم نجد المرأة في البادية المرأة التي تقري الضيوف، المرأة التي تقول الشعر، المرأة التي تشارك في الغزوات، المرأة التي تعمل معلمة ومطوعة، وبالتالي هذه الرواية صفعت المرأة في المجتمع العربي والمجتمع الشرقي بعامة، ولم تقدم لها شيئاً من الأشياء التي تعتقد أنها تخدم قضية المرأة بها. لقد شوهت واقع المرأة أولاً وجعلت الرجل يقسو على كل كائن حي حتى الحمار الذي يرافقه إلى

المزرعة أو النخيل، يعني أنا أعتقد أن الحياة القروية أو الحياة التي فيها نخيل حتى النخلة لها قلب كما يقولون ففيها مبالغات كبيرة جداً.

*** الأستاذة إيمان الصبحي:**

من عنوان الرواية (امرأة على فوهة بركان)، ومن أول بركان وهو تزويج البطلة من رجل مسن ومعاناتها وأنا أنتظر أن تسفر فوهة البركان عن موقف تتخذه المرأة تجاه زوجها، ولكن ظلت فوهة البركان ساكنة لما تحمله من مرجعة دينية وهي صبرها، ومرجعية عرفية وهي حكاية ليس للمرأة إلا بيت زوجها. ونتساءل هل يعقل أن يظل الأب حتى بعد مرضه وفقدانه لعمله وهرمه بنفس الجبروت والقوة والقسوة وتظل هي مستسلمة له.

نلاحظ كذلك المبالغة في عنونة المقطوعات السردية، تقريباً ثلاثة وعشرين عنواناً في مائة صفحة. فكأننا أمام نصوص نثرية موزعة وليست رواية. لقد أجادت الكاتبة في الوصف، كوصف سقف المجلس ووصف العربة، ونقلت لنا صورة من حياة المنطقة الشرقية، وخاصة الزواج وما يصاحبه من احتفالات. نجد كذلك في الرواية أسلوب السرد الخطابي والحديث بضمير الغائب.

أتساءل برغم ما مرت به المملكة من طفرة اقتصادية أثرت على الحياة الاجتماعية بصفة عامة، إلا أن هناك أموراً ظلت كما هي ومازالت مستمرة إلى يومنا الحاضر برغم الوعي والتعليم و الانفتاح الحضاري، وقد تناولتها الرواية، منها زواج البنت المراهقة برجل يكبرها بعقود إلى اليوم مازلنا نجدها، مازلنا نرى إلى يومنا هذا، شريفة بكل ما تحمله من معاناة هي موجودة إلى اليوم، عدم رؤية الزوجة لزوجها إلا يوم الزفاف، سعادة الرجل بإنجاب الذكور، والمؤسف كذلك أن هذه الحالة تكون أيضا لدى المرأة. نجدها تكون أيضا سعيدة بإنجاب الذكور بغض النظر طبعا عن الأسباب، فما إن يبلغ أحد الأطفال في الرواية سنة حتى تنجب غيره. فإلى اليوم تظن كثير من النساء أن هذه هي الحياة هي حمل وإنجاب، متكئة في ذلك على قضية لا يمكن الاحتفاظ بالزوج إلا بإنجاب الأطفال.

* الأستاذ محمد شقدار:

سأقصر مداخلتي على نقطتين صغيرتين؛ أولاً، الصورة السلبية السيئة التي ظهر فيها الرجل في هذه الرواية ، أنا لا أرى أن هناك مبرراً لظهوره بهذه السلبية وهذا الشكل. النقطة الثانية: الكم الهائل من الدموع والبكاء الموجود في الرواية، أجده أيضا غير مبرر.

* الأستاذ علي المالكي:

لو أردنا أن نتحدث عن الرواية بشكل عام فبإمكاننا القول بأنها رصد تاريخي لحال المرأة السعودية قبل الطفرة وبعدها، وقد كان لما قبل الطفرة النصيب الأكبر من الرواية نظراً لما تخلل تلك الفترة من سير أعمى وراء عادات وتقاليد ما أنزل الله بها من سلطان. وقد كان التركيز كبيراً على الجهة القروية وهي مكان الرواية. فنجد الوصف الدقيق والمسهب لمكونات تلك البيئة العقلية والمادية والاجتماعية. وقد كان ذلك الإسهاب على حساب وصف شخصيات الرواية كشريفة بطلة الرواية. لا نكاد نجد أي وصف مادي محسوس لها، ومن باب أولى باقي شخصيات الرواية.

لغة الرواية لغة سطحية مباشرة إلى حد كبير. وقد كان لتلك العناوين الفرعية دور سلبي في المساهمة في وضع الكثير من العقبات التي حالت دون انسيابية السرد. فقد كانت كاشفة لكثير من الأمور التي كان من الممكن أن تكون محل إثارة وتشويق. وقد كان لأسلوب السرد المعتمد على الترقيم المباشر دور آخر في تسطيح الرواية. فلا يمكن أن نطمئن إلى أننا أمام عمل روائي يعتمد على فنيات وتقنيات، وإنما نستمع إلى حكاية من حكايات الأجداد التي تبدأ عادة بكان يا ما كان، وحتى عنوان الرواية لم يخل هو الآخر من المباشرة والبعد عن العمق أو التكثيف الدرامي المتوقع دائماً في عناوين الروايات. فهو أقرب ما يكون إلى عناوين الأفلام السينمائية. ولذلك فإنني أجد الرواية قد سقطت في فخ المباشرة والسطحية من أولها إلى آخرها.

وهذا بالرغم من أنها تعتبر من الروايات المتقدمة من ناحية التاريخ، حيث صدرت عام 1996م، وهذا ما يعطي انطباعاً وإيحاءً في البداية بأن الرواية يجب أن تكون قد استفادت من ذلك التطور الذي طال فن الرواية خلال السنين الماضية وهو ما وجدنا عكسه تماماً.

* الأستاذ علي الشدوي:

هناك سؤال أساسي أثاره الدكتور محمد نديم وهو: هل من المعقول أن تكتب رواية بهذه الصورة بعد 100 سنة من بداية الرواية العربية؟ أنا أقول معقول، لماذا؟ ألبرتو مانقويل في تاريخ القراءة وهو يتحدث عن تاريخ القارئ يتعرض لما يسميه الجماعة المضطهدة. نحن نعرف أن من يريد أن يكتب رواية عليه أيضاً أن يقرأ رواية. ففي فترة ما وبالذات النساء كن لا يقرأن كثيراً في هذه الفترة. يقول ألبرتو مانقويل إن المرأة عضو في الجماعة المضطهدة وإذا أرادت أن تكتب رواية سيتجلى منها ما يلي: أولاً، إما أنها تتحول إلى امرأة منقبة فيما كانت تقرأه من خطابات تاريخية دينية مثل عالمة آثار لكي تبحث عن العجيب والغريب والشاذ والنادر وهذا يتجلى عندنا في رجاء عالم. ثانياً، أنها تريد أن تجتر وتكتب ما كانت تتمنى أن تكتبه أو تقرأه وهي لم تقرأ تلك الخطابات، ولذلك إذا ربطنا هذه الرواية بتاريخ الرواية السعودية لا نجد تجديداً في الموضوعات. فهي تقريبا نفس الموضوعات، وعندما آتي لأقول أنا أقرأ رواية جديدة كنت أتمنى أن يقلب الأمر إلى: هل سأقرأ موضوعاً جديداً؟

عندما نرى بنية هذه الرواية من حيث العناوين، نرى أنها ليست بنية رواية بقدر ما هي بنية كتاب. نحن لا نتكلم عن جماليات الرواية، ولا نتوقع أن نجد فيها جماليات، لكني أيضاً كنت أتوقع أنه مادام كتبت في منطقة ما من مناطق المملكة، فسنجد فيها موضوعاً جديداً يختلف، لكن للأسف نفس الموضوعات موجودة في أغلب الروايات التي قرأناها. إذن كأنما هو موضوع واحد يكرر ويعاد إنتاجه. وقد

عبر عن ذلك الدكتور باقادر تعبيراً ممتازاً هو رغبة البوح. وعندما تتحول الرواية إلى بوح هنا يصبح لدينا صفات زائدة ونعوت زائدة ورومانسية وبكاء مر.

• الأستاذ عبده خال:

لم أود التعقيب، لكن الصديق علي أثارني في قضية ما وقبلها الأستاذ علي المالكي. إذا كتبت هذه الرواية في فترة متأخرة، ولم تستفد من الإنجاز الروائي في العالم العربي والمحلي، فإن السؤال الأهم هو ما الذي يحدث في الرواية المحلية الخاصة بالخطاب النسوي؟ أنا لا أدري من ذكر أن الذاكرة الشعبية هي التي تتحرك؟ وسبق وقلت إن الأستاذة قماشة العليان أيضاً كانت تتحرك في الذاكرة الشعبية. ولو عدنا لكثير من الروايات التي قرأناها سنجد أنها تتحرك في الذاكرة الشعبية؛ بمعنى بعده عن المكتوب، وبالتالي استسهال الرواية وكتابتها بالطريقة التي تتحول إلى نوع من التسلية والترفيه وشعور بالقيام بدور الجدات الغائبات، وبالتالي ظلت المرأة تكتب بهذا النمط وتأخذها بمفهوم التسلية وليست إبداعاً كما كانت تفعل الجدات. السؤال الذي أثارني بالنسبة للأستاذ علي عندما أشار إلى الجماعة المضطهدة وفكرة الكتابة المعتمدة على البحث والتنقيب. هذه قضية أتصور أنها تنطبق ولا تنطبق؛ بمعنى رفع شعار أننا مجتمع محافظ. السؤال: هل نحن بالفعل مجتمع محافظ؟ بمعنى أننا نستنزف ما ينجز عالميا؟ لكن الصوت المحافظ ببساطة هو الذي يمتلك الإعلام، إننا كمجتمع نتحرك مع ما ينتجه العالم حديثاً. والدليل على ذلك استخدامنا لشبكة الإنترنت، حصولنا على أحدث ما تنتجه القنوات الفضائية، نشاهد العالم، نسافر، نذهب ونأتي ونتحدث في مجالسنا بشكل مفتوح. هذه ليست سمات المجتمعات المحافظة. عندما تلاحظ ذلك تراه عادة في المجتمعات الداخلية التي لا تتعامل مع المنجز الحضاري ولا تتواصل معه. فما الذي يحدث في الأدب؟ لماذا نعلق المسألة على أننا مجتمع محافظ، بينما لدينا تواصل مع العالم بشكل مفتوح.

أتصور أن مشكلة الرواية لو قورنت بأي عمل روائي كُتب لسميرة خاشقجي

على سبيل المثال سوف تجدها تبز كثيرات من زميلاتها اللاتي كتبن الآن. إذا قارننا كثيراً من الأعمال التي كتبت حتى عام 2003 نجد أنها أقل مستوى بكثير مما كتبته سميرة خاشقجي. وعليه يصبح السؤال، ما الذي حدث؟ أن البدايات تكون أقوى مما هو منتج الآن، ربما هي مهمة الجميع في قراءة أكثر من نص نسوي في الجلسة الأخيرة.

* الأستاذ حسين المكتبي:

أود أن أتساءل وأطرح قضية، ما هي مبررات طرح هذا الخطاب ثقافيا؟ والإجابة على هذا التساؤل أمر في غاية الأهمية، فهي تفضي إلى وعي الذهنية النسوية السعودية المثقفة، وهو جوهر ملتقانا كما أرى. إن نقض الخطاب من حيث البحث عن مبررات طرح هذا الخطاب ضمن حيز زماني ومكاني وإخضاعه للنقد الثقافي على خلفية التفكيك ونقد النسق الثقافي ضمن الخطاب سيؤدي بتصوري إلى الانطلاق إلى فضاءات أرحب من القضايا الفكرية من خلال رؤية حداثية أو تجديدية على أقل تقدير يستخدمه الكاتب في أي عمل سيقدم عليه، فهل نقحم النقد الثقافي في هذه القراءات وفق رؤية غذامية[1] أم لا؟

* الأستاذة فايزة الحربي:

رغم العيوب الفنية التي تملكت الرواية إلا أن هناك أموراً إيجابية؛ منها تنامي الأشياء الدقيقة التي تمثل استحضاراً للموروث الاجتماعي القديم مثل الماشطة، والسجادة الصغيرة. كذلك شكلت هذه الرواية شيئاً من الصدام بين القديم البالي وهو الزوج الذي يمثل قمة التخلف والتحجر والرجعية وبين الجديد أو الاستشراف نحو مستقبل جديد وهي الزوجة ونقل هذا الاستشراف إلى الأبناء. كذلك مثلت

(1) نسبة إلى مشروع عبدالله الغذامي في النقد الثقافي.

الراوية بعض القيم الاجتماعية والعلاقات الأسرية والمبادئ والأفكار التي بالفعل كانت موجودة ومازالت في مجتمعنا. أيضاً الراوية مثلت زمنية معينة لابد أن تؤخذ في الاعتبار، حيث الكتابة عن تلك الزمنية ليس بالأمر السهل. فلابد من وعي ثقافي بذلك الزمان.

* الأستاذ كامل صالح:

بداية أوضح مسألة أن العمل الإبداعي يفرض طريقة تناوله. فقد كان بإمكاني أن أبدأ القراءة بخمس أو ست صفحات حول مفهوم الرواية والبنية والسردية، لكن آثرت أن أبدأ مباشرة العمل بقراءته من الداخل. وأعتقد أن الفصل بين كاتب العمل وأبطال العمل في هذه الرواية كان واضحاً، الخطاب المرتفع للكاتبة وتحكمها الكبير ببطلة روايتها ولاحظت وأنتم أيضا أنها كانت تقف في صف شريفة بوجه الرجل، وكأن هذا الرجل لم تشكله في روايتها. فهو شخص آخر خارج روايتها وأدخل عنوة في العمل. وهذه الملاحظة بالطبع كان يجب علي أن ألاحظها. أما بالنسبة لسرد العناوين أو موجز الأخبار كما ذكر العزيز غياث عبدالباقي فهو لأحاول أن أثبت مدى تسلط الكاتبة على عملها، بحيث أنها تفرض على القارئ أن يعرف ماذا تريد أن تقول. وكان ضرورياً برأيي أن أبدأ بتوضيح العناوين الـ 22 أو 23، وأعتقد أنني من خلال سرد العناوين وإبداء ملاحظات بجانبها أوضح كيف تفكر الكاتبة من خلال روايتها؛ بمعنى ما يحمل خطابها.

بالنسبة للعادات والتقاليد أرى أن توظيفها بهذه الطريقة الفجة لم يكن ملائماً. فليس من الضروري أن يكون العمل الروائي معجماً للعادات والتقاليد، لكن كان يمكن لهذه العادات والتقاليد أن توظف بشكل جيد ومقبول، وتدخل ضمن نسيج العمل، لكن كما قلت في القراءة أن الكاتبة التقطت خيوط الذهب، لكن لم تعرف كيف تنسجها.

بالنسبة لحديث الأستاذ سحمي الهاجري عن الزمن، لا أعرف إذا كنت قد

فـهـمت تعليق عن الزمن بشكل غـيـر صـحـيـح. في الرواية أنت تقـول إن الـزمن اسـتـرجـاعي وهـو زمن تسلسلي، لكن الزمـن الذي يظهـر فـي بداية هو كـلام الـكاتبـة وليس البطلة. نعم الذي تحـدث في الصـفـحـة الأولـى أو في المقطع الأول هـو الكاتبة، وليس الشـخصية.

بالنسـبة لتوضـيح الخطاب في الرواية، أقول إنني وضـحت الخطاب وذكرته، وقراءتي أصلاً كان غالبها في الخطاب. لا أعرف إذا لم تلاحظ أو أنا كانت معالجتي سيئة، ولكنني وضحت الخطاب بأنها تريد أن تقول إن الزوج الجاهل هو شرير وهذا واضح.

بالنسبة للرأي الذي يقول إن الكاتبة مثلت زمنية معينة، وأن سلطة الرجل هذه موجودة وأن ما ذكرتـه صحيح، في رأيي الشـخـصي أنه ليس مهمتها أن تـنقل هذه الصـورة الفتوكوبي عن الواقـع. أنا لا أعرف الواقع، لا أعرف البيئة، ما يعنيني من هذا العمل، هل قدم شيئاً جيداً؟ ما أشار إليه الدكتور حسن النعمي صحيح، من حيث إن الإنسان يصاب بالخجل عندما يلاحظ هذا التراكم الذي لا يقدم شيئاً.. تراكم فراغي، لا يوجد شيء يتطور، وهذا محزن ومؤسف. أما التبرير أن المرأة لم تكن تقرأ، ولم يكن عندها هذا المخزون القرائي، فأدى هذا إلى أن تكتب هذه الأعمال، فيبدو أن هذا صحيحاً إلى حد كبير كما أشار الأستاذ علي الشدوي.





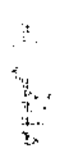
رواية "مزامير من ورق"

بين جمالية التجريب
وتشخيص اليومي والعادي

محمود عبيدالله

البنية العامة:

تدور أحداث الرواية حول شاب سعودي من جدة اسمه مشاري عبدالرحمن يذهب للدراسة في الولايات المتحدة الأمريكية ترافقه أخته العنود. يتخصص هو في دراسة الاقتصاد بينما تدرس أخته هندسة الحاسب الآلي، عندما يعود مشاري إلى مدينة جدة يشعر منذ اللحظة الأولى أنه دخيل على المجتمع السعودي ويشعر في ذات الوقت أن كل شيء في مكانه إلا قلبه: لم يخبر أحداً من أصدقائه بخبر عودته سوى صديقه سلمان الذي يصفه مشاري بالحياد والعفوية والساذج والمحب للحياة. منذ دخوله بيته القديم في جدة يتذكر مشاري فتاة كان قد أحبها قبل سفره. أصبح مشاري بعد عودته كثير الانتقاد للسعوديين الذين لا يحترمون الوقت مع أن الرواية لم تقدم أي نموذج لاحترامه هو ذاته للوقت. فنراه ينام حتى ساعة متأخرة من النهار، وليس له فعلة سوى الهيام بالماضي وملاحقة الفتيات يتحدث عن البيروقراطية حين يراجع شركة الاتصالات كي يحصل على شريحة لهاتفه الجوال. يشكو جو جدة



الحار والرطب ويخاف في ذات الوقت من مواجهة الأصدقاء القدامى. في هذه الآونة تظهر شخصية أخته العنود تخبره أنها قادمة من دبي. في هذه الفترة يحاول أن يتصل بحبيبته القديمة ريم، لكن يتعذر عليه ذلك. نلاحظ أنه يخاف من مقابلة الأصدقاء القدامى، ويندفع في الوقت ذاته إلى ريم وهذا خلق شعوراً متناقضاً لدى القارئ، إذ لماذا يخاف في ذات الوقت الذي يندفع فيه نحو الماضي. إذاً فهو يحب ويكره الماضي. وهذا هو سؤال الراوي الذي يخبرنا أن مشاري يعاني من الصدمة الاجتماعية ويصرح بهذه العبارة، ولكن دون أن نلمس تصرفات حقيقية مقنعة من مشاري بأنه فعلاً يعاني هذه الصدمة. يزور مشاري بيت عمه صالح الذي يعتبر أمريكا بلاد الكفار، حيث يعتبر أفكار الأمريكان مسمومة. ويمتدح العم صالح ولده عبد الرزاق بأنه ابن البلد لا يتخلى عن وطنيته أبداً ويسقي العم الضيف مشاري قهوة عربية أصيلة يشعر مشاري بأن ابن عمه عبد الرزاق نسخة مصغرة من والده، بيد أن ملامحه مرتبكة. تدخل نهى متعثرة بحيائها يقول لها مشاري لقد أصبحت شابة يتنحنح عمه عندها معترضاً. ويعلن أنه ذاهب لموعد نومه. امرأة عمه الخالة عيشة امرأة ممتلئة وحنون.

طموح عبدالرزاق أن يتخرج ويحصل على وظيفة تؤهله للزواج لكي يؤرخ اسم العائلة فيعتبره مشاري تقليدياً، ويصرح عبد الرزاق بأنه ترك لمشاري التجديد والابتكار وإنعاش اقتصاد البلد، وينعت عبد الرزاق مشاري بالشخص الحالم. تهل علينا في هذه الأثناء شخصية عبد الله صديق كل من مشاري وعبدالرزاق وهو رجل ثري ثراء فاحش. يرى الراوي أنه اكتسب شعبيته بسبب هذا الثراء. يحب الثرثرة ولديه المال والوسامة والحياة الاجتماعية. يجلس مشاري مع أصدقائه القدامى.

فراس أصبح طبيباً، ماجد أصبح موظفاً في بنك، عبدالرحمن أصبح كاتباً ساخراً وعابثاً يتنازع مع الصحفيين ويتنقل من صحيفة إلى أخرى. لم يشارك مشاري أصدقاءه بل شرد بفكره بعيداً. عندها يتلقى اتصالاً هاتفياً من ميس عن طريق الخطأ حيث إنها كلمته معتقدة أنه صديقها منصور لم تتح له فرصة الإفصاح

عن شخصيته، بل أسهبت في المكالمة تشكو له من عقول الناس المتحجرة وعقول صديقاتها السخيفات.. فصديقتها تشعر بالسعادة لأن صديقها اشترى سيارة جديدة وصديق صديقتها الأخرى يطلب منها أن تغطي وجهها لكي يكف الرجال عن النظر إليها فتشعر بالسعادة لأنه أصبح يغار عليها.. ميس تخبر مشاري أنها سئمت الحياة التي تهتم بالمظهر دون الجوهر. يشعر مشاري أنها مثقفة وتشعر بالغربة في المجتمع مثله.. تتمنى ميس أن تكون رجلاً لأن الرجل يمارس سلطة الاستبداد واستغرب هذه الأمنية.. ولهذا السبب بالتحديد فرأى ميس كامرأة مثقفة في الرواية أن الرجل يمارس الاستبداد كأب أولاً ثم ينتقل الاستبداد إلى الأخ ثم ينتقل الاستبداد إلى الزوج.. والضحية واحدة هي المرأة.. تتمنى ميس ألا تمت للعروبة بصلة يشعر مشاري أن ميس امرأة مثقفة ومتمردة أيضاً.

يخبر مشاري ميس في نهاية المكالمة بأنه ليس صديقها المدعو «منصور» فتذوب خجلاً لكنها تسكن قلب مشاري فيحتفظ برقم هاتفها، تعود العنود من عند خالها محمد في دبي إلى جدة، العنود فنانة تشكيلية وفوضوية ومهملة ومتهورة كما تصف نفسها ويصفها مشاري، تؤكد لمشاري أن في جدة عرباً كثيرين يتحدث مشاري والعنود في أمر والدهما وأخيهما محسن في الرياض.. في هذه الأحيان يجثم طيف ميس على تفكير مشاري.. فيهرب نحو البحر لكن البحر لا يقدم له سوى الألم.. يزور مشاري والعنود عمهما صالح من جديد.. تتعرف العنود إلى ابنتي عمها نهى وهيا.. هيا تسأل العنود: لماذا تلبسين البنطال وأنت فتاة؟ فتحس العنود بالإحراج.. شاهد العنود حجرة نهى فترى أنها حجرة رائعة.. ومرتبة.. نهى تتحجب خوفاً من والدها.. تسأل نهى العنود عن الوسيمين في أمريكا.. نهى تدرس الاقتصاد المنزلي.. وهو في رأي العنود تخصص أنثوي جداً.. تزور العنود صديقتها منيرة.. وهي غير ثرية متزوجة من رجل اسمه «عائض» امرأة راضية بقدرها لأنها من قبل تعيش مع والدها وزوجته اللذين ينكلان بها.. لم تكمل منيرة دراستها بيد أنها تتمنى أن تعوض ذلك في ابنتها الصغيرة منال.. بعد الزيارة تشعر العنود بغثيان وتخبر مشاري بهذا الشعور.. لأن منيرة لم تختر مسار حياتها بنفسها.. رنا ورهف

صديقتا العنود.. تظهر أن فجأة عبر جولة في شارع التحلية.. حيث مدخل التحلية.. يشبه مشهداً سينمائياً.. عجيباً.. سيارات فارهة.. وشباب مرتدين أخر الأزياء.. الشباب يظهرون.. أرقام هواتفهم عبر لوحات في سياراتهم.. تقول العنود: «إنه شارع المعتوهين..».

سوق الحدائق الجديد.. الشباب يضغطون على أبواق السيارات للفت انتباه الفتيات.. يدخلون خلسة إلى المكان ويقفون عند المدخل يتأملون الفتيات.. والفتيات في السوق يعرضن مفاتنهن.. ويوزعن الابتسامات.

تفاجأ العنود بالوافد الذي يغازل الفتيات مثله مثل غيره من أبناء البلد، يعرف مشاري من أخته أن «ريم» تزوجت وغادرت البلد منذ عامين، يصل الوالد والوالدة ومحسن من الرياض، أمهم تشتاق لهما مع أنها رافقتهما إلى أمريكا وأشرفت عليهما هناك، محسن رجل واقعي لا يحب الدراسة في الخارج ولا يحب الأحلام.. والده فرح بهم.. بعد الحادي عشر من سبتمبر تعرض الطلاب العرب إلى ضغوطات نفسية.. وكثير من الناس أعاد أبناءه.. لكن أبا مشاري لم يعد أبناءه لأنهما كانا في السنة الأخيرة.. تتعرف العنود بفيصل عبر مغازلات الشباب للفتيات في الشوارع.

مشاري يرافق أصدقاءه إلى الكبائن المطلة على البحر.. «لؤي، جاسم، سلمان».. يستغيبون عشيقاتهم ويتحدثون عنهم بشيء من الظلم والامتهان.. يبقى مشاري متعلقاً بميس.. نهى تصادف مشاري في البيت تسأله إذا ما كان مسموحاً أن تناديه بـ «مشمش» تطلب نهى أن يحدثها مشاري عن الحرية في أمريكا.. لكن مشاري يرفض مشاعر نهى.

ميس فتاة سعودية تفكر وتحلل.. بينما تشعر العنود أن فيصل لا يثق بها ويراقبها.. ويسألها إذا ما كانت تكلم شباباً آخرين غيره.. تنهي العنود علاقتها بفيصل بسبب سذاجة تفكيره وهشاشة عقله.

يصادف مشاري امرأة في المكتبة يعجبها وتعجبه للوهلة الأولى.. لكنه عندما يقترب منها.. يعرف أنها امرأة متزوجة.. فينفر منها ويبتعد.. عبدالرزاق يحصل على وظيفة ويجبر على الزواج من فدوى.. مشاري أيضاً يتسلم وظيفة جيدة لكنه يكره هذه الوظيفة ولا يجد نفسه فيها.. نهى تضبط في المطعم مع صديقها ويتسبب هذا الموقف بحبسها في البيت.. تحضر العنود محاضرة «تطوير الذات» بمساعدة خالتها «سامية» تفكر على الفور في تغيير مسار علاقاتها السابقة.. وتنخرط في حياة جدية وجديدة.

مشاري يقرر السفر إلى لندن.. وميس تصبح كاتبة قصص.. وتتعرف على عبدالرحمن صديق مشاري.

تقوم رواية (مزامير من ورق) على اثنتي عشرة قطعة موزعة على مائتين وخمسٍ وثلاثين صفحة وتبدو هذه المقاطع السردية لا تتساوى من حيث المساحة النصية التي تحملها فالمقطع الأول تجاور الثماني والعشرين صفحة بينما المقطع الثاني اقتصر على اثنتي عشرة صفحة. كما التجأت الرواية إلى بعض العلامات الطباعية للفصل بين المقاطع الثانوية داخل المقطع الواحد والرقم ولكنه لا يعمم هذا الأسلوب إذ إن المقاطع القصيرة هي مقاطع بسيطة في تركيبها ولا تضم مقاطع سردية ثانوية ولكنها في أغلب الأحيان تكون بمثابة الاختزال الحدثي للمقطع كما أن ثمة تفاوت في مساحتها النصية أيضاً إذ إن بعضها لا يتجاوز ثمان كلمات وبعضها ثلاث عشرة صفحة.

إن مثل هذا التقطيع المشهدي لا ينمي حكاية ولذلك جاءت رواية مزامير من ورق معادية للحكاية معاداة غريبة فزمن الأحداث لا يتجاوز عدة أشهر من لحظة وصول مشاري للسعودية وحتى قرار العودة إلى لندن.

وهذا الزمن القصير نسبياً حرم المشهد الآني وهو تفاعل كل من مشاري والعنود مع المجتمع لخطة الوصول فكان التفاعل قصيراً لم يؤد بنا إلى فهم صورة

حقيقية عن حقيقة كل من مشاري والعنود وهل هما استفادا بالفعل من الدراسة خارج السعودية أم لا إن ممارسات مشاري داخل وطنه لا تتعدى ملاحقة الفتيات ظاناً أن تلكم الفتيات يعوضن غربة المكان لديه، بيد أنه لم يقدم شيئاً ذا فاعلية، شيئاً عملياً للوطن خاصة أن تخصصه يتمثل في الاقتصاد ورفع كفاءة الإنتاج. يلاحق الفتيات ويجلس في الكبائن المطلة على البحر وهذا ما صورته الرواية حول الشخصية المركزية.

أما العنود فمسخت الرواية صورتها كامرأة منفتحة واعية حيث تعلمت في الولايات المتحدة، إنها تستجيب لشباب الشوارع وتتلطف منهم أرقام الهواتف، بل وتتصل بهم كما فعلت مع فيصل وبقيت مستجيبة لهذا التيار الذي جرها بمساعدة صديقتيها رهف ورنا حتى ما قبل نهاية الرواية بصفحات قليلة استجابت العنود لهذا التيار التافه دون مقاومة وتفاعلت معهم ظانة أن حياة الشباب هي هكذا في السعودية، كما لو كانت طفلة صغيرة يمارس عليها التلقين والإرشاد ولم تتبوأ مكانة قيادية كامرأة سعودية نهلت من الحضارة الغربية الكثير من المعارف والخبرات، إذا بدت شخصية العنود منقادة إلى الآخرين وليست قيادية تعرف كيف تشق طريقها.

نظرات في الشخصية:

تحتل الشخصية موقعاً هاماً في بنية الشكل الروائي، فهي أحد المكونات الأساسية للرواية إلى جانب السرد والبنية، وتأتي الشخصية أهميتها كعنصر أساسي في الرواية، من اهتمام الرواية بتصوير المجتمع الإنساني الذي يشكل فيه الشخص العمود الفقري والقوة الواعية التي يدور في فلكها كل شيء في الوجود. وقد جعل في هذا المركز الهام الذي تبوأته الشخصية في هذه الرواية أردد مقولة أحد النقاد يعرف الرواية بأنها هي قصة لقاء الشخصيات بعضها مع بعض وإخبار العلاقات التي تنشأ بينها.

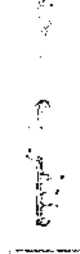
أما موقع الشخصية بالنسبة إلى المكونات الأخرى للنص الروائي، فتحدده

طبيعة الرواية القائمة على الانسجام بين عناصرها، بحيث تشكل هذه العناصر وحدة لا تتجزأ؛ وحدة لا تتألف من مجموع هذه العناصر، بل من تشابك وتداخل مع بعضها البعض في علاقات وروابط تحكم النص وتحدد أبعاده وهويته.

إن الفتح المبين في مجال دراسة الشخصية تحقق على يدي الناقد الروسي (ميخائيل باختين) الذي خطا خطوة واسعة على طريق فهم الشخصية الروائية، وتحديد علاقاتها بالعالم المحيط بها. فالهام عند هذا الناقد ليس ما تمثله الشخصية في العالم، بل ما يمثله العالم بالنسبة للشخصية، وما تمثله الشخصية بالنسبة إلى نفسها، لذا لم يحفل باختين بالوجود المعطى للشخصية صراحة، ولا بصورتها المعدة بصراحة، وإنما عني بوعي البطل وإدراكه لذاته، وبعبارة ثانية عني بكلمته الأخيرة حول العالم وحول الرؤى التي يكتسبها على هذا العالم.

تقوم رواية «مزامير من ورق» على شخصية محورية هي شخصية مشاري التي تتمحور حولها الأحداث، وتدور في فلكها الشخصيات المثقفة الأخرى التي بدت متقزمة أمام شخصية البطل، لقد قدمت الرواية شخصيات مثقفة إلى جانب شخصية مشاري ولكن اهتمامها الزائد بشخصية الأخير لم يتح للروائية الخوض إلى أعماق الشخصيات الأخرى التي ظلت سطحية وغير واضحة، ولاسيما شخصية العنود التي ظلت تعيش في ظل شخصية مشاري على الرغم من أهميتها كشخصية لامرأة عربية مثقفة لا يتوقف عن أداء رسالتها على الرغم من تشابه التجربة.. التي خاضها كل منهما.

نجد أن مشاري المثقف لا ينجح في التصالح مع تقاليد المجتمع، ولم ينجح حتى في إقامة علاقة اجتماعية ذات قيمة فها هو ينسحب من بين أصدقائه ويجد نفسه غريباً أمام البحر وأمام حبيبته ميس.



لكن مشاري في فرض إرادته كإرادة إنسانية مستقلة غير مستلبة فلم يغرق في اللهو مع أصدقائه ولم تنتج حتى الحب «كعلاقة إنسانية جاذبة» في جذبه

كإنسان.. كي يلتصق بجذوره الأولى.. أقول إن مشاري ينجح في فرض إرادته النهائية وكانت له شخصيته المميزة.. حيث إن الاغتراب في الوطن لم يسبب له المرض أو العاهة المزمنة أو الجنون.. إنه ببساطة أعاده إلى بقعة مشتهاة يحبها في هذا العالم.. أعاده إلى صواب إرادته الحقيقية. أما العنود فبدت شخصيتها متقزمة أمام شخصية أخيها وهي شخصية مثقفة أيضاً.. لكنها ذابت في محيط المجتمع فنراها تأثرت بصديقاتها ذوات المسلك الساذج السطحي.. أصبحت واحدة منهن بل واحدة متميزة منهن وحين تسنى لها رؤية نموذج آخر يتمثل في خالتها سامية.. انجرفت إلى هذا التيار دون أن تفكر فبدت شخصيتها غير مستقلة وإرادتها متماوجة حسب أهواء المجتمع.. ولم تقنعنا شخصيتها أنها فتاة متمردة ومتهورة كما وصفها مشاري والراوي في بداية الرواية.

لقد اتسم التشخيص اليومي والعادي بتوسيع المسافة بين السارد والعالم المشخص فالساردة تكف نهائياً عن التعليق المباشر.. أو عن التبرير النفسي والأيديولوجي وتنعدم تلك الوظائف التنبيهية التي توجه القارئ. ولئن أشارت الساردة إلى الطرق البديلة التي يعبر بها في الرواية عن موقفها، فإننا لا نعثر في حقيقة الأمر على مقاطع سردية تعكس نفسية الرواية أو خواطرها وانفعالاتها فهي تتعامل مع محيطها تعاملاً حيادياً، يبدو أحياناً من خلال مجموعة من الأفعال القصيرة المتلاحقة.

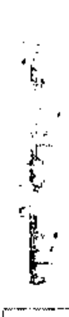
لقد أفقد تشخيص العادي واليومي هذه الرواية تماسك السرد فيها، إذ انتفت الحبكة أو كادت، فلا نكاد نعثر على خيطها سردي دقيق يربط بين الأفعال. وفقدت الشخصية ملامحها المميزة في كثير من الأحيان وكذلك عمقها الاجتماعي والسياسي.. وهيمن التكرار وأصبح تقنية أساسية في شعرية الخطاب الواقعي.. وبذلك يؤدي هذا الضرب من التشخيص وظيفة مغايرة لوظيفته في الرواية الكلاسيكية.. إذ إن تشخيص الحياة البسيطة العادية في جدة مسلطاً على مشاهد متشابهة مشهد واحد يكفي ويسد عن ذكر جميع المشاهد إذ أوردت الرواية.

1 – جلسة الأصدقاء في بيت عبد الله.
2 – جلسة الأصدقاء رقم «1» في كبائن البحر.
3 – جولة الصديقات في شارع التحلية.
4 – جلسة الأصدقاء رقم «2» في كبائن البحر.
5 – جولة الصديقات في السوق.

وكذلك فإن بطل الرواية مشاري فهو مثقف ممزق بين انتماءين: الانتماء إلى الطبقة البرجوازية في وطنه وممارساتها الاجتماعية والانتماء إلى الطبقة البرجوازية خارج الوطن وممارساتها الاجتماعية غير أن الفارق بين الممارسات الاجتماعية لكل منهما شكل ضاغطاً عليه حتى النهاية ولم ينتج إلى إقامة علاقة ود مع الوطن حتى مع المرأة فأخذ قراره بالعودة إلى الطبقة البرجوازية خارج الوطن ومن جهة أخرى فإن السبب الرئيسي الذي جعل مشاري لا منتمياً هو الواقع الاجتماعي الذي وجد نفسه فيه والذي سبب له اضطراباً وحيرة فهو تارة يجد نفسه منتمياً إلى طبقة أصدقائه التي بدأت تحرز الانتصارات في الساحة الاجتماعية داخل الرواية وخارجها وتارة أخرى يميل إلى طبقة الأغنياء التي كانت تتأرجح بين الصعود والهبوط.

إن جمالية التجريب الرمزي هي جمالية التعامل مع العجيب ولعل أبسط تعريف للعجائبي يتمثل في أنه يبدو في شكل فضيحة أو تمزق أو ولوج عنيف يكاد يكون غير محتمل في العالم الواقعي وعندما نتأمل هذه الرواية نلاحظ أنها تستجيب إلى حد بعيد إلى هذا التعريف فحكاية المقتطع الشاعرية المترامية في الرواية على شكل قصائد نثرية محددة ببداية ونهاية تحتوي على هذا العجيب في أنصع حالاته:

«أحضرت لها جارية حسناء يغطي الحرير الأخضر جسدها إناءً ذهبياً يحمل الماء نظرت إليه بغضب وألقت بالإناء على الجارية ليكسب البارد مباغتاً. شهقت تلك بين قطرات الماء غرق جسدها».



كما يتمثل ذلك في الفارس الذي يلبس السواد، (ص 176). نظر إلى عينيها

متلهفاً بعد أن وجدها قد أفاقت.. حاول إخفاء مبلغ سعادته بإشاحة وجهه عنها.. قال أنا لست عدوك.

يبدو ذلك جلياً في (ص 195):

بدأ المنادي يعدو نحوه.. صبي نحيل أبيض..

حاول تمالك أنفاسه، ثم قال بسرعة:

أنا واثق من أنك عشق..

نظر هو إليه بارتياب.. سأله:

من أعطاك اسمي وعنواني؟ أنا نفسي مازلت جاهلاً مكان وقع خطواتي..

قال الصبي مبتسماً ليظهر أسناناً مشوهة:

إنها لم تتوقف عن الحديث عنك لحظة واحدة.

عرفتك وكأنني عاصرتك وعايشتك.. حتى أنني توثقت من شخصك قبل أن أصيح باسمك..

سأل متلهفاً:

كيف هي؟ رباه لست أصدق ما أسمع..

كنت موشكاً على إعلاني عجزي عن إيجادها.. أخبرني بحالها.. هل مسها أي مكروه؟

أريد أن أراها ليتها الآن أمامي..

أجابه مطمئناً:

«إنها بخير. تنسج الأحلام وتحصي النجوم علها تدرك اليوم الذي سوف تجدها فيه..

لكن صبرها بدأ ينفد فأرسلتني أجوب بقاع الأرض..»

قدمت الرواية نماذج متعددة للمثقفين فعلى صعيد المهنة ثمة نموذج المثقف الطالب ونموذج أستاذة الجامعة.

وألاحظ اهتمام الرواية بشخصية المثقف المنتمي إلى الطبقات الغنية لكنه لا منتمٍ إلى مجتمعه فهو قادم من الولايات المتحدة بعد سبع سنين من الدراسة وهو عاجز عن القيام بالدور المنوط المثقف والمهمة الملقاة على عاتقه هي تغيير المجتمع إلى الأفضل.

تخرج الشاب مشاري من الولايات المتحدة ثم عاد إلى وطنه السعودية فوجد أحلامه وطموحاته تتحكم على صخرة الواقع، عمل مشاري بعد التخرج موظفاً في شركة وبدا غير راض عن عمله وشعر بالاغتراب عنه.

لقد تضافرت عدة أسباب إلى عزلة مشاري وشعوره باللاانتماء فبالإضافة إلى قسوة الكبت والممنوعات التي دمرت روحه وحولته إلى إنسان شبه محطم ثم إخفاقه في حب ميساء التي تعرف إليها بالصدفة عبر الهاتف وثانيها فقر أصدقائه فكرياً حيث وجد أن اهتماماتهم لا تتعدى الجلسات في المقاهي والبحث عن اللذة المادية.

لقد كان الواقع أكبر من إرادة مشاري فانكفأ على نفسه يجتر أحزانه ويعلن عجزه ويأسه "أما أنا فسأهرب تاركاً قلبي لديك.. اذبحيه، اخنقيه، وانفذي بجلدك.

ولأن مشاري لا يستطيع أن يقول لا، فقد وجد نفسه مغترباً عن مجتمعه ووطنه: «ميس قتلوني مراراً وأنا أجوب الطرقات».

لقد حاول مشاري الخروج منه باللاانتماء إلى الانتماء عن طريق الحب والزواج بعد أن وجد في الآخر والأمل والخلاص من الوحدة والعزلة. لكنه عجز عن ذلك.

وأدى عجز مشاري عن حسم انتمائه إلى تناقضه مع نفسه فهو ينظر ولا يعمل ويقول ولا يفعل ويكتفي بأحلام اليقظة والتهوية في سماء الأمثلة.

فـهـا هو يرافق أصدقـاءه ويمارس العـادات السـيئـة يقلد مظاهرهم في شراء أنفس جهاز جوال وها هو يطلب الود بطريقة تقليدية جداً في المكتبات العامة وليز الاتصـالات بالهاتف. وها هو لا يقدم أي شيء للمـجتمع لا بالأفكار ولا بالـحوارات ولا بالمشاريع حتى وظيفته لم تعجبه ولم يعمل على تطويرها أو تطوير نفسه بها.

ثم تفاجأنا في نهاية الرواية بقرار السفر مرة أخرى ولكن إلى لندن ليحصل على الكنسية البريطانية وتخلى طائعاً عن هويته السعودية. مع أن كل المشاهد التي صورتها الرواية كسلبيات في المجتمع السعودي لم تقنع القارئ على أنها كذلك فكل الشباب يمرون في مرحلة التبعية ثم التمرد ثم الاستقلالية والوعي.

إذاً فالمظاهر السلبية التي صـورتها الرواية هي مظاهر طبيعـية موجودة في شتى المجتمعات الإنسانية.

أما المثقفة العنود، فلم نلمح أي أثر لثقافتها في الرواية حتى أن شخصيتها بدت مخلخلة تميل إلى حيث تميل رياح المجتمع.

فمشاري المثقف لا ينجح في التصـالح مع تقاليد المجتمع ولم ينجح حتى في إقامة علاقة اجتماعية ذات قيمة فها هو ينسحب من بين أصـدقائه ويجد نفسه غريباً أمـام البـحر وغريباً أمـام حبيبته ميس. لكن مشـاري ينجح في فرض إرادته كإرادة إنسانية مستقلة غير مستقلة فلم يغرق في لهو أصدقائه.

ولم تنجح علاقـة الحب لعـلاقة إنسـانيـة جاذبة، تسـاند الإنسـان لأن يلتصق بجذوره الأولى – أقول إن مشاري نجح في فرض رأيه النهائي وكانت له شخصيته المميزة، حيث إن الاغتراب في الوطن لم يسبب له المرض أو العاهة المزمنة أو الجنون، إنه ببساطة أعاده إلى بقعة مشتهاة يحبها في هذا العالم.

أما أخته العنود فبدت شخصيتها أمام شخصية أخيها وهي شخصية مثقفة أيضاً لكنها ذابت في محيط المجتمع فنراها تأثرت بصديقاتها ذوات المسلك الساذج

السطحي وأصبحت واحدة منهن بل واحدة مميزة منهن – وحين تسنى لها رؤية نموذج آخر يتمثل في خالتها سامية انجرفت إلى هذا التيار دون أن تفكر فبدت شخصيتها غير مستقلة عن مجتمعها ولم يصنعا شخصيتها في أنها فتاة متمردة ومتهورة كما وصفها مشاري والرواية في بداية الرواية.

يتماهى مشروع الخطاب الواقعي مع الرغبة التعليمية في نقل الخبر حول هذا الجزء أو ذاك من المرجع الاجتماعي الذي لم يرتق بعد إلى الوجود الأدبي وظل مجهولاً أو معروفاً معرفة نسبية، ولذلك يظل الخطاب الواقعي نزاعاً نحو الاختيار وبالتالي خطاباً إخبارياً.

في هذه الحالة تشخص الرواية النموذجي من الأحداث والشخوص والمكان والزمان، ذلك أن السارد ينتقي من واقع الحياة أكثر الأحداث في علاقتها بالشخوص والمكان والزمان، اختزالاً لحياة الناس بأفراحها وأحزانها وبطولاتها وتناقضاتها، وهي أفعال لا تؤديها إلا شخصيات غير عادية تدنو – كلما أمكن – من البطولة وقادرة على إقناع المتلقي بقدرتها على تجسيد هذا الفعل النموذجي ولهذا النوع من التشخيص كتابه المشهورون: نجيب محفوظ حنا مينه، عبدالرحمن منيف، وغيرهم كثير، وهو لا يعدو أن يكون شكلاً متطوراً لما وصلت إليه الرواية الكلاسيكية في الأدب العربي الحديث التي تظل تجسد شعرية الخطاب الواقعي تجسيداً بليغاً وسمتها الأساسية تماسك الحكي الذي يتجلى من خلال ظواهر فنية عديدة أهمها:

الومضة الورائية – الحوار الباطني، وصف التقاليد والميل إلى التبرير النفسي والإيديولوجي حتى يستقيم التتابع المنطقي للوظائف السردية والمحافظة على سلامة الرسالة في مستوى التلقي كما يقتضي تماسك الحكي للمحافظة على المقومات الرئيسية للرواية الكلاسيكية إلى المحافظة على الحبكة واحتفاظ الشخصية بعمقها النفسي والاجتماعي ووضوح حدود الزمان والمكان واتصالها بالوضعية التي عليها الشخصية سواء كانت إشكالية أو – لا – إشكالية.

وعلى نقيض التشخيص النموذجي، استحوذ الفعل العادي واليومي على النسيج السردي، إذ تميزت بعض تيارات الرواية بتشخيصها للواقع في مستوى الدرجة الصفر، ولم يعد للأفعال ما يميزها حين غمرها التشابه وطغت عليها الممارسات اليومية فبالنسبة للراوي في بداية الرواية أباح لنفسه وصف مكنونات أهم الشخصيات وأعفى البطل مشاري من أن يتولى هذه المهمة وكأنما ثمة قصور في شخصية مشاري مردها بواكير الشعور بالصدمة لدى ملامسة أشياء الوطن.

فالأفعال الماضية هيمنت بصورة فادحة على الرواية.

- ميس شعرت بالوحدة والفراغ فنادت عشقاً.
- كان صديق مشاري «سلمان» حيادي وعفوي وساذج يحب الحياة.
- تذكر مشاري ريم وأوغل في التذكر ولكن بلسان الراوي.
- شكا مشاري من الطقس الحار.
- خاف مشاري من مواجهة الأصدقاء.
- تخيل مشاري وجود ميس قبل وجودها.
- كانت ميس شخصية مثقفة في المجتمع شعر بما شعر به مشاري..

إلخ..

أما الراهن «المضارع» فلم يتعد حالات مشاري النفسية حين بدأ يبحث عن ريم حبه القديم «قبل السفر» لكي تعبئ فراغه، ثم التقاطه ميس وإصراره على أن تعرفه لتشابه المشاعر بينهما تجاه المجتمع لكنها «ميس» لم تنجح في إخراجه من حالة الفراغ الكاسح الذي تتملكه، وكذلك لقاءات أصدقاء مشاري، ولقاءات صديقات أخته العنود، هذا بالنسبة للحاضر أو الراهن كان يشكل نقطاً مضيئة في سطح مظلم هو سطح الأحلام بواقع مشتهى يلائم الإنسان الذي تعلم في الولايات المتحدة من وجهة نظر الرواية ووجهة نظر مشاري نفسه..

الحوار الداخلي "المونولوج":

يجري المونولوج داخل الشخصية، ومجاله النفس أو باطن الشخصية ويقوم بإدخال القارئ إلى الحياة الداخلية للشخصية من دون تدخل الكاتب ويرد هذا الحوار إلى مرحلة متأخرة من عمر الرواية وهي مرحلة انفتاح الرواية على علم النفس، واستفادتها من مكتشفات التحليل النفسي للإنسان يقول روبرت همفري: «ولا شك أن مؤلفي تيار الوعي، كانوا على معرفة ما بنظريات التحليل النفسي على نحو مباشر أو غير مباشر». ها نحن أمام نفس معذبة انشطرت إلى ثلاثة أقسام يحاور بالماضي وقسم يحاور الماضي، أما المستقبل فغاب حوار الشخصية مع ذاتها تجاهه. ولنستمع إلى هذا المقطع من الرواية:

مشاري «هل من الممكن أن تكون لا تزال تنتظره؟» إنها الساعة الثانية عشرة «ليتها هي» يالي من مغفل أحمق».

ليتها لي.. مثلما أنا لها..

هي قد خطفت وسجنت في أعلى قمة..

وأنا هنا.. مسجون في كل مكان..

فار أفي به يا سجانتي الجميلة..

ولا تجلديني.. بسوط عينيك الذباحتين..

بعيدة أنت..

لكن.. أقرب مني.. ومن وريدي ودمي الذي يغلي في عروقي.. ما رأيت مثلك..

لم أجد أجمل منك في كل نساء العالم..

أنا المتكبر المتعجرف.. أبقى عبداً لك راكعاً عند قدميك.. لتصفحي لي جراة عيني..

أكاد أجن..

طيفك يمر بي في كل لحظة.. راقصاً رقصة المتجردة من ثياب الخجل والخوف..

لكن همسك وصوتك يتخافت.. ليميل تدريجياً مبتعداً عن الواقع.. زاحفاً نحو الخيال

– أخبريني –

من أي شيء خلقت؟

أمن النار؟ لجمرك يحرقني.. يفتتني لأكون أنا الرماد كلما أحسست بجفائك..

ثم يذيبني.. آه.

أتمنى لو قتلتك.. فقتلت نفسي لأتغلب على معاناتي والإحساس بذنبي.. اسمعي صوت قلبي ونشيجه.. أنا لن أتركك.. محكوم علي بأن أهيم على وجهي طوال حياتي طلباً لمعرفتك.. لأن تركت لحظة..

تغيبين عن أنظاري.. سيدتي.. اغفري لي هفوة بسيطة هي اختفائي عنك بنرجسيتي الحمقاء يا أنا..

إن الإحساس بالسجن والخيبة ومشاعر اليتم التي تجري بلا رادع أصبحت نشيد ونسيج مشاري الذي لا ينتهي..

ولعل ذلك كله نابع من عميق النفس الإنسانية ومن هنا تعد هذه الرواية من الروايات التي وظفت المونولوج الداخلي نحو الإنسان أولاً وحاولت من جهة أخرى أن تغرب السياسي أو الفكري من جهة ثانية.

ويبدو الحوار الخارجي في هذه الرواية طويلاً تارة وقصيرة تارة أخرى وذلك تبعاً لطبيعة العلاقات بين الشخصيات المثقفة ولما تمثله الشخصيات المثقفة بالنسبة إلى الشخصيات الأخرى. والملاحظ أن جمل الحوار تكون قصيرة ومتلاصقة ومنظومة بعناية مكثفة؛ وتنقل من شخصية إلى أخرى عندما تكون الشخصيات المتحاورة مختلفة في الرأي أو الموقف.

لقد تركت طبقة الشخصيات في رواية مزامير من ورق. وما تميزت به هذه الشخصيات من الإضراب النفسي والفكري والقلق الوجودي. آثارها على الحوار الذي جاء قصيرة الجمل ومتلاحقاً. ومعبراً عن صلب الشخصيات المثقفة بآرائها

ومواقفها من جهة وغياب الديمقراطية عن الوسط الثقافي داخل الرواية وخارجها ولنستمع للحوار التالي:

- يتمتم عبد الرزاق بضيق: لقد تأخرنا.
- لكنها الساعة التاسعة والربع. ما المانع من التأخر لبعض الوقت؟ أمامنا الليل بأسره.
- لا يا عزيزي.. والدي يقفل أبواب البيت عند الساعة الثانية عشرة بالضبط. إن تأخرت عن ذلك طلبت من أحد الرفاق أن أبيت عنده..

ينظر إليه مشاري باستغراب، يسأله:

- ولماذا تسكت على مثل هذا الاستبداد؟ أنت رجل ولابد أن تكون لك حياتك الخاصة وحريتك..
- كلنا في البيت نخشى غضبه، وليس بإمكاننا أن نتخذ أبسط قرار إلا بمشورته وموافقته.. كلها سنوات معدودة وأتخرج ثم أحصل على وظيفة تؤهلني لأن أتزوج..

يضحك مشاري، يسأله:

- وهل هذا هو طموحك؟
- وماذا يتمنى الشاب السعودي في نظرك؟ أن نخترع الذرة؟ أم الوصول إلى القمر؟

هذا سالفنا.. ولكي نؤرخ اسم عائلتنا لابد أن نتزوج وننجب فتياناً أشداء..

- وإن أنجبت لك زوجة ابنة؟ تتزوج غيرها لتحظى بالابن؟

تغاضى عبد الرزاق عن سخرية قريبة، وأردف قائلاً:

- ستكبر لتتزوج فنضم زوجها إلى عائلتنا كرجل مسؤول جديد، ويزداد عدد أرحمنا..

هز مشاري رأسه.. قال بتأسف:

– تقليدي.. طول عمرك ستبقى تقليدياً تحطم الحديد لتحصل على وظيفة فتتوقف أحلامك..

المكـــان:

– المكان في الولايات المتحدة يبدو مكاناً للبطل.

– المكان في المطار يبدو محطة مربكة حيث لا أحد بالانتظار.

– المكان في السيارة كان يمثل فضاءً صغيراً من الوطن.

– المكان في البيت القديم الجديد «مشاري» لم يشعر بألفة نحو المكان مع أن الشموع لم تزل منصوبة في المكان.

– الشكوى من المكان «جدة» بسبب الجو الحار.

– المكان دبي يبدو باعثاً على الشوق للمكان الأصلي جدة.

– مكان البيت «بيت عم مشاري صالح» يبدو المكان مؤطراً ومحكوماً من العم صالح. هو الذي يخلق الألفة في المكان أو ينزعها.

– المكان «السيارة» يبدو مكاناً مبتكراً لممارسة اللحظات السعيدة.

– ألفة المكان بين الطالب وجامعته لا يتعدى حالة انتظار لكي يتخرج ويتزوج.

– بيت عبد الله منظم فيه ممتلكات غالية جداً مما يدل على أنه مكان مدعم بالنزعة البرجوازية التي تحول أن تصبغ المكان بصفاتها ونكهتها.

– ميس المكان الذي يلفها على شرائه وتمتعه بكل مزايا الراحة. لكن المكان ذاته ينبع منه نيران العشق التي تبعث على التفكير في الآخر لدى ميس.

– لا تمت مي للعروبة بصلة وهي عدائية للمكان العربي بالدرجة الأولى وعدم الشعور بالطمأنينة فيه.

- الرياض يبدو مكاناً مؤقتاً خلقاً حيث مكان أبي مشاري وأخيه محسن لفترة مؤقتة.
- البحر يبدو مكاناً جاذباً لشخصية مشاري الذي يرمي من خلال أمواجه تعقيدات الحياة، ويبدو في الوقت ذاته طارداً حين لا يجد الإجابة منه.
- المكان الحبيبة حبيبة مشاري «ريم» يبدو مكاناً مشتهى لكنه عصي على الدخول ويبدو محرماً على مشاري.
- المكان وحشة داكنة من الطين يظلله ضباب كثيف.
- حجرة نهى مكان صغير وسط فضاء مكاني مخلخل غير مستقر.
- المكان أمريكا يبدو مكاناً معشوقاً بالنسبة لنهى خلاصاً من العقد الاجتماعية التي تعنيها.
- المكان السوق يبدو قطعة من الحرية لكنها فسيحة بما يتبادل من خلالها من لقاءات كثيرة من الشباب والشابات.
- الشارع يبدو مكاناً يسمح بممارسة الحرية من خلال المعاكسات بين الشباب والشابات.
- الكبائن المطلة على البحر مكان يمارسون فيها حريتهم المعقودة خارجه.
- المكان لدى مشاري تمثل الحبيبة حيث يعتبر أن ميس هي وطنه.
- غرفة الفتاة «غرفة نهى» مكان يسمح بممارسة الحرية أحياناً حيث استطاعة أن تدعه عشيقها مناف ويرقد بجانبها.
- المكتبة تبدو مكاناً يسمح بممارسة الحب وتبادل المشاعر.
- قاعة المحاضرة تمثل المكان الذي اتخذ فيه مشاري قرار السفر إلى الخارج، يمثل للعنود قرار الالتصاق بالوطن وتغيير طريقة حياتها بتعرفها على صديقات خالتها سامية في محاضرة تطوير الذات.
- ميس تنجح في تطوير «المكان» «الوطن»، ليكون مسرحاً لعلاقتها الجديدة بالكتابة القصص وبالكاتب عبد الرحمن صديق مشاري.



المداخـــلات

• الأستاذة سهام القحطاني:

هذه أول مرة أتخلى فيها عن سلطة المعايير في هذه الرواية، لأن علينا أن نشجع المواهب وأن لا نقلم أظافرها، وللبدايات دوما أخطاء. (مزامير من ورق) عمل تعبيري جميل عبر عن تجربة وهموم جيل يقترب بنسب مختلفة من عالم الكاتبة، لا أقصد العالم الشخصي، وإنما الحمولات الاجتماعية السائدة. وهذا أمر مهم في ذاته، إذ استطاعت أن تسلط الضوء على شريحة خاصة من الشباب تتجمع وفق تناقضات مختلفة هي الظروف الاجتماعية والاقتصادية والنفسية، فمشاري انهزامي رغم تعليمه العالي، وعبدالرزاق وسليمان وعبدالرحمن جميعهم شخوص يعيشون بيننا بأسماء مختلفة، لكن الظروف والتجارب موحدة، هذه الوحدة التي صنعت أيديولوجية اللاهدف في جيل كامل من الشباب. أما العنود ورهف ورنا وندى وميس أيضا مجسمات مصغرة للفتاة التائهة التي افتقدت الإحساس بأن عليها أن تمثل قضية، وهذا طبعا كان عبارة عن عالم الشباب الموجود لدينا، وهذه حقيقة سواء رضينا أم لم نرض بذلك.

جاءت النهاية مطابقة لإلزامية جيل كامل، ومطابقة لسلبية جيل كامل عبر تعبير نداء، وهو تعبير سطحي، ولا أقصد بالسطحية الهشاشة، وإنما البساطة والعفوية. وأظنها قد وفقت بقدر لا بأس به لإبراز الفكرة الرئيسة.

الأمـر الـثـالث أريد أن أقـول إنه ليس المهم الاسـتـمـرار، إنما الاسـتـمـرار مع الجـودة هـذه هي المعضـلة، لذلـك أتـمـنى من الكـاتبـة أن تؤمـن بأن الموهـبة وحدهـا لا تصنع إبداعاً، بل الموهبة بجوار الثقافة الأدبية والنفسية والاجتماعية والتقنيات السـردية من مـحـركـات وطرائق واتكاءات مـخـتلفـة، عليـهـا أن تتـعلم كيف تصنع الشخصيات بأبعادها الجسمية والاجتماعية والشكلانية، تتعلم كيف تختصر التكرار في الخلفيات عبر وسائل الاتكاءات الموظفة، عليها أن تفرق بين الأسلوب التشريشي والأسلوب الوصـفي ومواطن كل منهما، عليـهـا أن تتـعلم تقنيـات الانـتـقـال من الموقف الرئيسي إلى الموقف الضـمـني، وهذا يسـهل عليـهـا صـنـاعـة الأزمـة أو التـوتر للـموقف اللاحق. أيضاً فيما يتعلق بالمقاطع التـأملية، أنا أرى أن المقـاطع التـأملية كـمـا ذكـر القارئ أو القطع النثرية لو وظفت أو رتبت ترتيباً وظيفياً فـي مسـيرة نسـيج الموقف لأصـبحت حقيقة محركا سـردياً مـهمـاً، لكن لعل الكاتبة أرادت أن تذوب الجمود في المواقف فـانتـقلت إلى هذه المقـاطع. أخـيراً أريد أن اقـول إن هناك فـرقـاً بين الإنشـاء الكتابي وبين التعبير المدرسـي وفق قوانين الجـنس الأدبي.

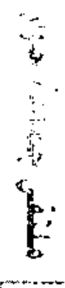
*** الأستاذ أشرف سالم:**

رغـم مـــا قـــد نـلاحظه من ضـــعـف واضطراب فـي بعض مـــواطن الحـــوار والتشـخيص في روايتنا، فإني أتفق مع ما ذهب إليه الدكتور عصام خوقير من أننا أمام عمل مثير وأخاذ. فعندما بدأت في قراءة الصفحة الأولى لم أستطع ترك الرواية إلا عند صـفـحـتـهـا المائتين وخمسـة وثلاثين الأخيرة في جلسـة واحـدة. وربما مكمن الجمـال في رأيي الشـخـصـي أنني وجدت نفسي أمـام عملـين، كـأن أحـدهمـا يعكس الوعي والشعور، والآخر يـخترق إلى الـلاوعي واللاشعور. الأول يقدم وقـائـع وأحداث أبطالها مشـاري والعنود ومـهـا صـالح وفيصل ومـعهم عروس البـحـر الأحـمر، والآخـر يحلق بك فيقـدم أحـلامـاً وخيـالات أبطالهـا ميس وعـشـق والملكة الـغـجـرية مـع رمـال الشـواطئ وأعشـاب الصـحـراء. وليس الـعمـلان مـتناقـضـين ومـتنافـرين وإلا لما أمكن نسـجـهمـا في هذا التداخل المنسـجم، بل هـمـا متوافقان ومـتكامـلان. ويبقى السـؤال:

أيهما الأصل الذي استخدمته مبدعتنا؟ أيهما قماشة الخلفية، وأيهما وشي التطريز عليها ؟ وربما غموض الإجابة على هذا السؤال هو أيضا أحد مكامن الجمال.

أما عن الفكرة فنحن سبق أن صادفنا في قراءاتنا العديد من الأعمال المؤدلجة من كاتبات اخترن الإبداع الأدبي جسرا نحو الدعوة لتحرير المرأة في مجتمع يعتبر ذكورياً منغلقاً، لكن في مزامير نداء أبو علي استشعرت حياد المبدع، حتى أن القارئ يستطيع أن يضع للرواية ما يشاء من أهداف. ففي ظل هذا القدر الجريء من الصراحة والمكاشفة تصبح الرواية وثيقة بيد من يدلل على الآثار السلبية للانفتاح المتفلت والاختلاط المستهتر وعبث المترفين، وقد يجدها غيره عرضا أميناً للضريبة الطبيعية التي يدفعها المجتمع في طريقه الحتمي نحو التقدم، وقد يراها آخر استعراضاً مشفقاً لبطالة المثقفين الذين قد لا يجدون لهم مكاناً يستوعبهم وهم في عقر دارهم، وأخيراً قد نقرؤها على أنها تحقيق صحفي مصوَّر للتحولات التي طرأت على المجتمع ورصد لها في أماكنها من الشاليهات والأسواق التجارية ومقاهي السيدات وغرف الشابات.

أخيراً: هل أرادت مبدعتنا من طرحها لقصة العنود وفيصل أن تطرح سؤالاً كبيراً يقول: هل الفتاة تتطلع للفكاك من جبروت ذكر يبالغ في الحرص على حمايتها وصيانتها ولو بالفرار إلى ذكر آخر يتلذذ بإهانتها واستباحتها، فيكون مفهوم التحرر بهذا المنطلق كالمستجير من الرمضاء بالنار ؟. شكراً لكم ولمبدعتي الفاضلة ولقارئنا الكريم.



*** الأستاذة أمل القثامي:**

أشكر الدكتور محمود على هذه القراءة الوافرة بالتفصيل، وأحب أن أقول إن ورق نداء أبو علي يحتاج إلى مزامير متحدة الأنغام موزونة اللحن حتى لا يصدر صوت الرنين النشاز المتشبث بالشاعرية وهي تبعد عنه، فلجوءها إلى نثر القصة

على اثني عشر مقطعا يتخلله قص من النثر أو نثر من القص أوحى للقارئ بالحوارية الرمزية المجتلبة التي حاولت من خلال توظيفها مع الأحداث الثانوية وإقحام القارئ والإيحاء له منذ البدء بقوة ذلك الرمز فتدخل به من أول صفحة من الرواية ببوابة، وهي في الواقع ليست بوابة تفتح للقارئ مغاليق الرواية ، بل هي إغلاقة حينما تقرأها تجد نفسك بعدها في أحداث بسيطة تقرب إلى السطحية، فابتعدت بأنها تلبس بهذه الرواية من جمالية الرمز الاسمية أو الرمز في الأشياء، فرمزية عشق وميس هي حيلة مكشوفة الأحداث اتضحت في نهاية الرواية، أو بالأحرى منذ بدايتها ، مما ساعد على وأد الأبعاد التأولية.

(مزامير من ورق) أو ورق من مزامير كما يحلو لي أن أقول عنها ذاكرة فردية تلتقط المشاهد اليومية البسيطة بوعي أنثوي يمرق بالأحداث نحو التماسك البنائي للرواية، ورغم أنني لا أميل إلى تنازع الجنس في الكتابة أنثى أم ذكر، لكنني أجد الأنثى دائما أقدر في وصف مشاعر الحدث الرومانسي، وهنا أجد أن المزامير انسل نصلها عن وصف ألقى به المشاعر، فأول محادثة بين عشق وميس كان من برودة كلماتها انجذاب قلمي نحو تغيير المسار اللقائي بينهما، فلا تشعر بحميمية اللقاء وسرمدية ذلك الحب، وبين مزاميرها تجد الحلم بضلالاته يقتحم مسارات الحدث وعلى قارعتها يتلاشى، كأن الحلم في الرواية أصبح حلماً عند القراءة، فبعدت بتوظيفه عن جماليات الحلم، ولي وقفة مع التقديم تقديم الدكتور عصام، يقول إن الرواية نقلت لنا الصراع التراثي بين الشرق والغرب، وأنا لم ألمس ذلك، فالشخصيات عندما قدمت من الخارج لم نلاحظ إلا استنكارها لبعض المواقف في التصرفات كإهدار الوقت وعدم الالتزام بالمواعيد وبعض المظاهر الأخرى، فهل هذا هو الصراع الحقيقي بيننا وبين الغرب؟.. فأين صراع الفكر والثقافة وهذا الأهم، وأجد الصراع الطاغي على الرواية هو الصراع العاطفي الذاتي بين عشق وميس، ومن هنا اختلفت الرواية عن عصفورة من الشرق، ورغم كل ذلك أقول لنداء ننتظر أوراقا منك تسقط في عالمنا.

* الأستاذ كامل صالح:

يمكن أن نقرأ الرواية من العنوان (مزامير من ورق) حيث تتقاطع مع من تقرأ (مزامير داوود). وطبعا هي مزامير الرجل القادم من الغرب بعقلية الغرب وثقافته، والذي يصطدم بواقع مجتمعه. لقد كنت أحضر لقراءة سريعة لكنني تفاجأت بقراءة الصديق محمود، فتارة يبدأ الحديث عن الحوار، ثم ينتقل إلى الشخصية، ثم ينتقل إلى المكان، ثم يعود إلى الحوار، ثم يتحدث عن شخصية مشاري، يترك مشاري، ويعود إلى مكان آخر، فهذه القراءة المتقطعة التي ذهلت أمامها شكلت لي إرباكاً. فمثلا محمود يطرح نظريات مثل: نظرية الشخصية، شاعرية الخطاب، تماسك الحكي، الرواية الكلاسيكية، الحديث عن الشخوص، وهي كلمات كثيرة حكاها محمود ولم أفهم ما هي طبيعة توظيفها في القراءة التي قدمها بين يدينا.

أعود لملاحظات سريعة وبسيطة حول الرواية وأترك قراءة محمود عبيد الله الآن. طبعا منذ البداية لاحظت أنها تجعل الشخصية تقوم بأعمال ليست مقنعة، فمثلا أول ما ينزل من المطار وله 8 سنوات غائب عن بلده يلاحظ بين الشاب والمرأة هذا الصراع، صراع الغزل، يطلع من المطار والعرق يكده، رغم أن صالات المطار مكيفة. كذلك عندما يطلع بالسيارة يريد أن يرمي المناديل ويتذكر البلاد التي كان فيها فالسلوك هنا غير مقنع. أيضا أول ما يصل على بيته يعد الدرجات بالطابق. أنا لم أفهم لماذا يريد أن يعد الدرجات. هل يعني غياب 8 سنوات عن بلده يُعد مبرراً كافياً لأن يعد الدرجات. هذا شيء غير منطقي.

إضافة لذلك هناك جملة لفتت نظري «الانتقاد هو كل ما تعلمه من دراسته في الغرب، وكأن على وطنه التندم على إعطائه مجال التقدم على أبناء جيله». بلا شك الرواية تطرح مفصل مهم جداً وحساس، ربما للأسف ظهور الرواية بعالمين شتت القارئ ولم تتمكن من طبخ فكرتها بشكل مقنع ومنطقي، وكان بإمكانها أن تلتقط الذهب لكن للأسف ضاع من بين يديها.

* الأستاذة حليمة مظفر:

أولاً أنا أشد على يد الأخت نداء، ونستبشر بها الخير إن شاء الله تعالى. وحقيقة تبقت لنا رواية واحدة أو روايتان لا أعلم حسب الجدول، لكن بدأت أعي تماما بأننا نفتقد للتجربة الروائية النسائية وأستثني من ذلك نورة الغامدي. لا أعلم لماذا الكاتبات لدينا يهربن إلى مسمى رواية بدلاً من أن يكتبن عليه قصة أو قصة طويلة، لأن كل خصائص أو تقنيات القصة موجودة فيما يكتبن.

لا نقرأ نداء في هذه الرواية كما نقرأ السابقات. نداء في مرحلة عمرية صغيرة بحيث تخرج لنا هذه الرواية، وبالتالي أتفق مع الأستاذ محمود في قراءته. وأيضاً أجد أن الشخصيات جميعها تمثل مرحلة عمرية واحدة هي مرحلة المراهقة.. مشاري، العنود، رنا، كلها شخصيات من منظار واحد، أنها مراهقة في تصرفاتها، رغم أن مشاري وصل لمرحلة الماجستير وانتهى منها، لكنه تصرف بهذه التصرفات التي جميعها مرحلة مراهقة. والتجربة الحياتية كانت أيضاً غير ناضجة، ولا ألوم الكاتبة في هذه الرواية، بل بالعكس ننتظر منها الأجمل بمشيئة الله.

* الدكتور يوسف العارف:

ليسمح لي الأستاذ محمود أن أبدأ بقراءته التي أخذت أكثر من ربع ساعة أو عشر دقائق في شرح الرواية التي قرأناها، وأقول هذا تأتيا على ما قاله الدكتور حسن النعمي، وأطلب من الإخوة الذين يقدمون القراءات أن لا يشرحوا لنا ما قرأناه.

عنوان القراءة (جمالية التجريب الرمزي وتشخيص اليومي والعادي)، كأني لم أقف على ما تقصد بالتجريب الرمزي وجماليته. هل هو في الرواية، أم في نظريتك عن الروايات الأدبية؟ تحدثت عن مشاري أنه يحمل ثقافة غربية، لكن لا نجد لها أي دور في المجتمع السعودي. أين دورها الثقافي؟ أيضا نقطة الهروب وقفت عندها ولم

تعطنا دلالات محددة. لماذا هرب من السعودية وعاش غربته في الخارج ثم يعود إلى هذه الغربة؟ النقطة الأخيرة هي الخاتمة وكأنك بررت الرواية وجملتها وحسنتها وهي في الحقيقة لا تتفق مع نقدك بما قلته حول الرواية.

الأخت سهام القحطاني كأنها تشجع الروائية وتقول أنها مبتدئة. أظن من يكتب ثلاث روايات حتى الآن لا يعتبر مبتدئاً، ولذلك عليه أن يتحمل ما يسمعه من قراءات نقدية أو من دراسات نقدية.

حول الرواية كتبت عنوان (مزامير من ورق.. رواية خارج النسق). في كتاب خالد القشطيني بعنوان (الساقطة المتمردة) يؤكد على أن الأدب التقدمي قد أفسح مجالاً واسعاً لما يسمى بالسقوط والتمرد الأخلاقي. وهنا نجد رواية مزامير من ورق تتمحور حول فكرة السقوط الأخلاقي الذي ينبثق من واقع جدة الحديثة أو المتطورة الآخذة بشيء من التحديث، شارع التحلية مثلاً، الشاليهات في شمال جدة، وقصور الأغنياء أيضا في شمال جدة.

إن نص مزامير من ورق يوحي دلالياً بما أحدثته الصدمة الحضارية لمجموعة من صفات جدة، وكيف يتصرف أهلها مع واقع أكثر مأساوية على مستوى التعليم والتربية والأسرة والأخلاق والمجتمع. إن تركيز الرواية على هذا الجانب السلبي في مجتمع ما، يعني جرأة غير مبررة. ففي نفس هذا المجتمع يوجد من الإيجابيات الكثير التي لم تركز عليها الرواية، مثلاً في شارع التحلية أكثر من مسجد، وفيه تصرفات إيجابية لدى كثير من الشباب والشابات الذين يملأون جنبات هذه المساجد، وأكثر من مدرسة ومؤسسة تربوية في هذا المكان لم تشر إليها الرواية، وأكثر من سوق تجاري.

يعمل به من الشباب السعودي العصامي ما يفخر به الوطن. أريد أن أقول إن رواية كهذه عندما تُقرأ خارجياً ستحمل صوراً سلبية وقاتمة عن مجتمع جدة وشارع التحلية، حتى يخيل للقارئ أنه في الشنزليزيه أو شوارع العواصم المتفلتة أخلاقياً.

الجميل في الرواية أنها معاصرة وعصرية. فلغة العصر واضحة من جوالات وسيارات فارهة ومعاكسات شبابية وأحداث الحادي عشر من سبتمبر وبطالة بعض الشباب وملابسهم. وأعود لصاحبة النص، ففي مقابلة معها لإحدى الصحف قالت إن الرواية لا تقتصر كتابتها على ما نمر به من تجارب وخبرات ذاتية، فإذا كتب المرء عن الطلاق أو الانتحار، فهذا لا يقودنا إلى استنتاج أن الكاتب قد مر بهذه التجربة أو الرغبة لفعل ذلك. فالإنسان كائن اجتماعي يتأثر بما حوله، وقالت: «الشخصيات التي تناولتها في روايتي في مرحلة عمرية متقاربة من عمري، فمشاري والعنود قد أتما دراستهما وبدآ الانطلاق في حياتهما، فليس مستحيلاً أن أصف ما يشعران به أو ما مر بهما من تجارب»، أقول لصاحبة النص إنني لم أعرف شارع التحلية وما فيه من مصائب إلا من خلال هذه الرواية التي تعبر عن أغنى التجارب الحقيقية، وليس شرطاً أن يكون الروائي قد عاش التجربة، ولكنه رعاها وتأثر بها ونقلها بكل حذاقة، وهنا اسمحوا لي أن أعود لما بدأت به، فالرواية (مزامير من ورق) العنوان فيها يعبر عن واقع شارع التحلية الذي لا يمثل الحقيقة. فهي مزمار لا يطرب ولا يخلق صوتاً شجياً لأنها من ورق سرعان ما يتمزق إذا مسه شيء من الهواء عبر حنجرة موسيقي بارع.

*** الدكتورة أميرة كشغري:**

أولاً: أوجه شكري وترحيبي للكاتبة الشابة المبدعة في نظري على الأقل نداء أبو علي. فهي اليوم تشرفنا وفي الحقيقة كان لها عدة إسهامات معنا منذ بداية جماعة حوار، فأهلاً وسهلاً بك يا أخت نداء وأتمنى أن تكون الليلة مفيدة بالنسبة لك وللجميع. أيضاً شكراً للقارئ الأستاذ محمود على قراءته والتي وإن كانت مفصلة قد أتفق مع بعض ما جاء فيها وبالذات حينما تحدث عن الاغتراب والغربة أو الصدمة الحضارية، لكن قد لا أتفق معه في توصيفه بالنسبة للبطل أو الشخصية الرئيسية (مشاري) بأنه إنسان منهزم وانهزامي ولم يستطع أن يقدم لمجتمعه أي شيء، وسأفسر فيما يأتي.

بعيداً عن اللغة وتقنيات السرد وآلياته في الرواية أعتقد أنها تميزت في الموضوع. وليسمح لي الدكتور يوسف العارف أن نقول له إننا مجتمع بشري كغيرنا من المجتمعات ولسنا مجتمع فاضل. والمجتمع الفاضل (يوتوبيا) هذا غير موجود، نصدم أحيانا بما نسمعه حينما نسمع أو حينما نقرأ، وبالذات في الأعمال السردية عن أحداث أو وقائع، نعتقد أنها غير موجودة، ولكن إنكارنا لها لا يعني أنها غير موجودة، بل قد تكون موجودة وقد لا نكون نحن كجيل مهتمين بهذه المواضيع.

في الحقيقة قد أكون صدمت أيضاً ببعض ما ورد، وبالذات حين تعرضت الكاتبة لموضوع السهرات الشبابية وما يدو رفيها، لكن هذا لا يعني مرة أخرى أننا مجتمع متجانس وكلنا ننتمي لفئة واحدة، فنحن كغيرنا من المجتمعات لدينا السيئ ولدينا الجيد، فالرواية تتميز في الموضوع كما أعتقد، وقد تطرقت الكاتبة لموضوع بعيد بعض الشيء عن الكتابات المحلية النسوية وسمات الخطاب النسوي المحلي والتي كانت موضوعاً جانبياً عند نداء أبو علي.

ركزت الكاتبة على موضوع مهم جدا أعتقد، وهو موضوع الهوية الثقافية العربية أو الشرقية لدى فئة الشباب والتناقض بين هذه الهوية ومعطيات الحياة الحديثة المتأثرة بالغرب. وتحاول الكاتبة خلق انسجام بينهما دون تجاهل إحداهما أو الغرق في الأخرى، وذلك من خلال قصة مشاري. وأعتقد أن اختيار الكاتبة لاسمي مشاري والعنود فيهما جانب دلالي، ربما تود أن توحي بأنهما من المنطقة الوسطى أو من الرياض أو لا أعرف. هذا هو سؤالي لك يا أخت نداء.

هذا الشاب السعودي الذي درس في الغرب وأخته العنود مرّا بصدمة ثقافية عند عودتهما إلى بلادهما، وحاولا التكيف مع هذه الثقافة. وهذه في الحقيقة أشياء ألاحظها ونلاحظها وقد نعيشها وعشناها، لكن أعتقد أن الصورة النمطية وهي العلاقة بين ثقافة الغرب ونمط حياته الاجتماعية وبين الثقافة العربية الغارقة في التقاليد والمحافظة قد تغيرت أو اهتزت بعض الشيء من خلال قراءتنا لهذا النص.

فالكاتبة في موضوع الصدمة الحضارية والثقافية تعبر عن واقع شريحة كبيرة كما قلت في مجتمعنا ممن درسوا في الغرب أو ممن تأثروا به، وربما أنهم لم يدرسوا في الغرب، إنما تأثروا به من خلال وسائل الاتصال والإعلام والعولمة وما إلى ذلك. وفي الحقيقة قد لا نكون مررنا بهذه الصدمة كما قلت عند التقائنا بالثقافة الغربية لمن عاشوا في الغرب، ولكن أحسسنا بها عند عودتنا إلى بلادنا. فهناك صدمة حضارية معكوسة. هذه الصدمة كما تصورها الكاتبة عند العودة إلى الجذور تبدو في شكل تناقض يعيشه الفرد حينما يحاول أن ينقل حياة الغرب وعاداتهم إلى الشرق. ولعلها رصت بعض المظاهر السطحية منها، أو يحاول أن يتقمص العيش معها في مجتمع محافظ تقليدي قد يكون على درجة من التناقض مع الغرب في الفكر والثقافة والعادات الاجتماعية.

ترسم الكاتبة حياة البطل والبطلة في جدة، والتي إن كانت تبدو ظاهريا مدينة جدة كمدينة منفتحة إلا أن ذلك لا يعدو السطح والظواهر الخارجية حيث التقاليد كما يبدو هي المسيطر، لكن هنا أود أن أقول إن الكاتبة تصور حياة شريحة الشباب في المجتمع السعودي المحافظ ظاهرياً فقط وشكلياً، بينما هو في واقع الأمر كأي مجتمع – كما ذكرت – فيه الانحرافات ولا أريد أن أعطيه طابعاً هجائياً، لكن فيه الغث وفيه السمين.

أود أن أطرح سؤالين الآن على الكاتبة: هل هناك صوت آخر في الرواية يقول إن الشباب الذين عاشوا الثقافة الغربية يتعاملون مع المرأة بطريقة مختلفة كما كان مشاري يتعامل مع المرأة؟ وأذكر هنا حدث حينما ذهب إلى فتاة لا أتذكر اسمها، ولكن وجد أن هذه الفتاة متزوجة فأصيب بتأنيب الضمير وامتنع عن العلاقة معها. فهل تؤثر الحياة في الغرب أو تصور الحياة مع الغرب في تعامل الرجل مع المرأة؟ والسؤال الثاني: لماذا لم تظهر أصوات نسائية في حوارها أو في تعاملها اليومي كما اتضحت عندنا بكثرة في الرواية في جلسات الشباب؟ شكراً جزيلاً لكم.

• الأستاذ صبري رسول:

مساء من المزامير.. مزامير من الخيبة أم من الفشل؟.. وأقصد فشل الإنسان في إيجاد حياة جديدة ، الأستاذ محمود قراءتك جاءت فيضانات من التفاصيل المتكررة لأوجه متشابهة، كنت أتوقع أن تجعل من الأسلوبية منهجاً في استقراء الخطاب الروائي وتحليله لأن رسالتك كانت في الأسلوبية، وهي مجال ثري جدا في تفكيك بنية الخطاب الروائي، لكن لم أر من الأسلوبية إلا نثارات متباعدة، وكذلك أقول للأستاذ محمود إذا كان ثمة طبقات اجتماعية مختلفة في المجتمع السعودي، فلا أعتقد أن هناك صراعاً طبقياً بالمفهوم الأيديولوجي في هذا المجتمع، وممارسات مشاري التي أشرت إليها لا تمثل أنموذجاً للطبقة البرجوازية.

تفاصيل مملة لحياة يومية لشخصية هامشية، لا تقدم الرواية قضية اجتماعية ساخنة إلا من خلال التفاصيل اليومية لشخصية تشعر باغترابها داخل المجتمع الذي عادت إليه، لم تعالج هذه الرواية ومن قبلها الروايات الأخرى القضايا المفصلية في حياة المجتمع السعودي الذي يدخل منعطفات هامة ومراحل جديدة.

حاولَت أو تحاول الرواية بيان اهتمامات الناشئة من الفتيان أو الفتيات من خلال تلميحات وإضاءات عديدة مباشرة وإيحائية، لكن المجتمع لا يترك لهم أو لهن التعبير عن نفسها وفق مقتضيات الحياة الجديدة. كذلك لا نجد مبرراً في تصوير شخصية مشاري بشخصية لا تتكيف مع مجتمعه بعد غيابه عنه سبع سنوات، انفصال مشاري عن مجتمعه ليس له مبرر فني ولا اجتماعي ولا سياسي، وانفصال شخص هكذا لا يشكل قضية عامة تحرك المجتمع وترسم مستقبله .

القضايا المطروحة في هذه الرواية بحاجة إلى جرأة في المناقشة، والمكاشفة عنها تضعنا أمام حدود المسكوت عنها، وهنا تلتقي معاني اسم الكاتبة (نداء) مع معاني حروف (مزامير).. نداء ومزامير لكن من ورق، وليس من ثمامات صوتية، إذاً مزامير من الخيبة والفشل للشخصية المحورية والتراجع والانهزامية إلى خارج

أسوار الوطن، كل هذا، أو كل هذه التفاصيل والأحداث بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر صفحة 91. هل هروب الشخصية المحورية من مجتمعه بسبب تصادمه مع مجتمع مأزوم.. أم شخصية مأزومة لا تتكيف مع المجتمع؟.

الحرية هنا ليست طبيعية ، ولن يعرف شعب تقليدي منغلق كيفية استخدامها، صفحة 116 من الرواية. كذلك فنياً حاولت الساردة تهذيب كتاباتها نحو إضفاء الطابع الشعري للرواية، لكن الكتابة النثرية جاءت إنشائية جميلة وليست شعرية، ليس هناك مساحة من السرد تكفي لتحرك الأحداث نتيجة لجوئها إلى الإنشائية بشكل طاغ، فجاءت حركة الأحداث بطيئة ومملة.

* الأستاذة إيمان الصبحي:

أشكر الأستاذ محمود على قراءته الواسعة، ومن حيث الرواية نجد التداخل بين الفن السردي للرواية وفن الخواطر الوجدانية، كحديث ميس وعشق، فنجد مقطع سردي حواري للرواية يليه بوح وجداني وهكذا دواليك. أيضاً نجد في الرواية تواضع من حيث اللغة والحوار، كذلك الحبكة وعمق الشخصيات والزمان. كما أن للرواية توجه فكري وهو النظرة الناقدة للمجتمع من خلال إبراز السلبيات كاشفة عن تناقضاته التي لا تحتكم لمنطق، فقد أجادت الكاتبة في تعرية المجتمع ليسلط الضوء على أبرز ما فيه وهو التناقض.

* الدكتور أبو بكر باقادر:

الأخ محمود القارئ الأول فعلاً هو يستدعي القراءات، إذ اختلطت في نظري في هذه المداخلة الطويلة جملة من الأمور لم يصعب علي فرزها. أولاً هل يمكن تلخيص رواية؟.. هذا شيء جميل أن هناك من يسعى في ذلك. المسألة الثانية : هل مجرد ذكر أن هناك تحليلاً نفسياً جديداً أو تيار وعي يكفي، أم ينبغي علينا إظهاره حتى نقتنع بأن هذا مصطلح استعمل؟

هذا بشكل عام، لكن حقيقة لن أتوقف عند الوقفات الأخلاقية والسعي للحديث عن السعودية بوصفها شيء محدد وفي سلوك أفراد، وأشكر الدكتورة أميرة على إبرازها بأنه لا يمكن تقليص المجتمع لا في شخوص ولا حتى في فئات، والمجتمعات تتغير وتتبدل. أيضاً أثرتَ مسألة أن السعودية كأنه هي منارة معينة ومن ثم الخروج عليها أو تغييرها يعمل إشكالية ولخبطة مما دفع الزميل يوسف العارف إلى الدفاع المستميت عن شارع التحلية، وبصراحة أنا اليوم سوف أقود في شارع التحلية سيارتي عند العودة إلى المنزل حتى أؤكد لهذا الشارع أن يطمئن لأن هناك من يدافع عنه.

أنا سعيد بوجود الروائية، وحقيقة الرواية تثير سؤالاً كبيراً جداً يمكن أن يكون على مسارين.. هل نحن نتحدث عن رواية من يسمى بالعائد إلى الوطن؟ والعائد إلى الوطن دائماً عنده صورة مفرزنة عن مجتمعه، تفسير ذلك أنه تغير ومر بتجارب وعاد، فيصبح لديه شوشرة أنه هل المجتمع الذي أراه أو الشرائح التي أراها من هذا المجتمع تمثل الصورة؟.. خاصة وأن الرواية لا توضح لنا كيفية تركيب هذه الشخصيات.. هل عادوا أثناء دراستهم؟.. هل كانوا يعيشون في المجتمع الأمريكي ويمرون بمراحل مختلفة عادة تكون خمس مراحل، أول شيء تخاف من المجتمع الذي جئت عليه ثم تصل إلى أن تتكيف معه، ثم بعد ذلك عندما تفارقه يصبح كأنه من أحلى المجتمعات، تعود إلى مجتمعك الجديد وتمر بنفس المراحل، لم نلاحظ هذا، لكن يميل الوصف إلى أنه عائد إلى الوطن، العائد إلى الوطن إذا لم تكن لديه إشكالات عميقة تصبح الأمور سطحية جداً .

أنا أتصور أن الأخت نداء أبو علي جريئة ولا شك أن ما قدمته يشكل في نظري دفع لهوامش جديدة في مجتمعنا خاصة إذا كان القلم نسائياً فإنه يزيح معالم، لكن تبقى محاضن كثيرة للصدمة الحضارية أو للعودة إلى الوطن، كم العمر؟ ما هي الصدمات التي تواجَه؟ كيف تم التوجه نحو مساءلة هذه الصدمات؟ لأن هناك فرقاً ما بين مجرد حادثة ومحاولة لفلسفة هذه الحادثة، ومن ثم نبدأ نشاطر صاحب

هذه التجربة جزء من تجربته ، فللأسف يا أخت نداء يبدو أن هذا ليس مستثمراً الاستثمار الذي نرغب، رغم أنك حاولت بالتيارين المختلفين في طريقة السرد أن توضحي شيئاً معيناً.

أيضاً السيدة الدكتورة أميرة كشغري أعتقد لفتت نظري لماذا أسماء الأبطال لا تتفق مع الأسماء الحضارية لجدة؟.. ولماذا نجد عندك بعض الأبطال في جدة يشكلون فعلاً تحضرياً محلياً، بينما المساءلات على ما هو هامشي؟.. مثلاً نحن نستطيع أن نتكلم عن المجتمع الأمريكي بأنه مجتمع رذيلة وجنس وعنف، لكن في الوقت نفسه فيه جوانب أخرى، لماذا غياب هذه الجوانب؟ رغم أن هؤلاء الشخصيات في تخصصات لا نلمسها كجزء من تركيبتهم ومن ثم إما أن يكون وقت الفراغ عبارة عن تنفيس بعد كرب أو بعد عمل، أو أن هذا أسلوب حياة يتصوره الإنسان. أيضاً أين أسرة هؤلاء الشباب؟.. لأنه في مقاطع من الرواية كأنهم في مدينة أخرى أو في مكان آخر وأن الأخ والأخت جاءوا إلى جدة .

ثم السؤال الذي ينبغي أن يستثمر.. لماذا جدة؟.. وأنا أوافقك أنه في مخيال كثير من الناس جدة غير ، ونحن الذين نسكن في جدة نجد حقيقة جدة لها صورة غريبة أحيانا علينا ومفاجئة أحياناً ومقرفة أحياناً ومبهجة أحياناً، يعني الناس يتهيئون لجدة، وعطلة الأسبوع في جدة ، لكن الذين يعيشون في جدة يرون جدة بإيقاعها اليومي وبمتاعبها شيء آخر. فياليت الرواية أخذت وقتاً – وخاصة أن جدة جزء من البطولة – لتصوير التحولات التي صارت في جدة بحيث أصبحت جدات، أو أنه في جدة فضاءات تسمح لهذا، لأنه بدون ذلك يصبح كلام الأخ محمود عن فجيعته كيف هؤلاء الشباب المسخوطين الجدد يدنسوا طهر السعودية، وليتهم بعد ما علمناهم وبعد ما بذلنا جهد معهم يكونون منتمين، بل إنهم يقررون مغادرتها.

الأخ محمود ومجموعة من المعلقين تكلموا عن مسألة التكيف ومسألة الاضطراب، وأتصور أن القلق والاضطراب مسألة حضارية معقدة وأنا لم أجد في الرواية مما سمعته والأجزاء التي قرأتها أن هناك توتراً في الشخصية، إنما هناك

سلوكيات تنم عن نزق واستهتار، وأنا أعتقد أن تصويرك لهذا يا أخت نداء فيه كثير من الصحة كما قالت الدكتورة أميرة وكما نشاهد جميعنا، وهذا الذي يمكن إن شاء الله أن يكون محورا لرواية جادة عن هذه التحولات في مجتمعنا، أننا فعلنا نبدي القلق، ما هي الأسئلة الكبرى التي تنطلق من أخلاق يقتنع بها أصحابها، لكن لا يشعرون بأنها نزوة ويختلسوها، وإنما فعلاً بقناعة مثلا في العلاقة بين الذكر والأنثى، في علاقة أن أنثى تنشد أن تعمل أشياء وتعتقد أنها فعلاً صح، لأن الذي لاحظناه من شخوص الرواية ومن طريقة كلامهم أنهم يشعرون بأنهم ينتهزون فرصاً.

أخيراً الذي أريد أن أقوله أنه يبدو وجودهم في أمريكا لم يستثمر على الإطلاق، يعني كيف كانت حياتهم في أمريكا.. هل اندمجوا.. هل كانوا جزءاً.. أم أن علينا أن نتخيل هذا؟.. لأنه بصراحة أحياناً كثيرة نحن هامشيون جداً في تلك الحياة ولا ندخل في التيار العام، وربما نجد صعوبة داخل التيار العام، لأن هذه المجتمعات أولا مجتمعات جدل.. مجتمعات مواجهة مع الشخصية الفردية وهذا أقسى شيء.. الصراعات اليومية.. الأسئلة الأخلاقية.. الأسئلة المعيشية كلها أسئلة تحير الإنسان، يعني ليست الأخلاق في أمريكا أو الحياة في المجتمع المفتوح هي دعة أو تسلية أو مجون طول الوقت، وإنما هي حياة مخاطرة ، فعلى الإنسان أن يختار وتبعات الاختيارات عادة ما تكون وجودية، فلست أدري هل يكفي أن يذهب الإنسان لأمريكا فيرجع ساخطا على مجتمعه؟.. ربما يوجد شيء كهذا ، لكن الرواية ليتها وهي رواية طويلة وجميلة.. ليت الكاتبة استثمرت فيها وقتا توضح فيه كيف عاد هؤلاء الشباب بعد فترة 8 سنوات فقط، ويبدو لأنهم معهم ماجستير وما إلى ذلك أنهم ذهبوا لإتمام الثانوية وأخذوا البكالوريوس والماجستير هناك أو شيء من هذا، فكيف انقلبت حياتهم إلى هذه الحياة.

على أية حال أنا أؤكد كما أكدت الزميلات أن نتلمس بزوغ رواية جديدة في المملكة العربية السعودية لم تعد التابوهات القديمة تحول دون إمكانيتها في التعبير عن بعض ملامح التجارب الشخصية الفردية بكل عللها وبكل نضجها وبكل انكساراتها في التكون. وأنا أشكر الأخ الدكتور حسن النعمي لأنه عادة إذا كانت

ثلاث دقائق تصير دقيقة وأنا أطلت، لكن في النهاية أشكرك يا نداء على جمال ما كتبت .

* الدكتورة لمياء باعشن:

اتضح لي إما أنكم فعلاً مثقفون في بروج عاجية أو أنكم عجائز، أنا أعرف أمهات كثيرات لا يسمحن لبناتهن بالذهاب إلى شارع التحلية بالذات، وتحصل أشياء كثيرة، ربما أنكم لا تذهبون لشارع التحلية، فهناك الكثير من الواقعية في تصوير نداء الحقيقة.

لفت نظري أن صوت الأنثى في هذه القصة لا يكاد يختلف عن صوت الرجل، وإذا كنا نتتبع تغيير موقع المرأة في المجتمع زمنياً خلال روايات هذا الحوار فالمرأة التي تصورها هذه القصة وصلت إلى التوازن مع الرجل، فهي تتساوى في همومها واهتماماتها مع همومه واهتماماته.. عظيمة كانت أم تافهة.. التعليم والعمل وإقامة العلاقات العاطفية والملل والقلق، ونلحظ أن بنات هذا الجيل الذي تركز عليه القصة أمهاتهن متعلمات وعاملات، فهنالك قفزة حضارية ملحوظة، وهذه نقطة تحسب لصالح القصة، إذ نجحت في توثيق ملامح المجتمع السعودي الشاب في التسعينات من القرن العشرين، وهذا العنوان أقرب للقصة من مزامير الورق.

هنالك مسألة عودة الغائب إلى مجتمع ومحاولة التأقلم مرة أخرى، وهي مسألة عميقة يمكن أن ينشأ عنها صراع درامي قوي، لكن القصة لم تستغلها جيداً وانصرفت إلى الخط الذي يجعل القادم خاصة من أمريكا على طريقة العمة نور يجعله متعاليا على مجتمعه كونه قادم من مجتمع مثالي ثم يدير ظهره لأصوله وكأن مكان المنشأ ميؤوس من تقدمه، وهذا خط ممجوج خاصة أن الأمور التي نفر منها مشاري من مجتمعه لا يتجزأ من تجارب الشباب الأمريكي، هم أيضاً يمرحون ويمارسون هذه الثقافات ويشربون ويدخنون ويقيمون علاقات بشكل فاضح.

نصيحتي لنداء أبو علي وأنا هنا أسجل إعجابي بجهدها وإصرارها على الكتابة وعلى تطوير ذاتها. أنا قرأت روايتين سابقتين حيث كانت الأديبة الصغيرة وهي قد كبرت كثيراً وتقدمت في آلياتها وأسلوبها، لكن الضعف الذي عانت منه آنذاك لازال قائماً، وهي أن نداء تفتح ما نسميه بالبانوراما الشخوصية، بمعنى أن عدد الشخصيات كبير نسبة إلى المساحات التي تمنحها لهم لكي يكتسبوا أي عمق أو تطور، فشخوص نداء تبقى دائما شخوص من ورق.

* الأستاذ غياث عبدالباقي:

إن هذه الرواية كما أرى تمثل إساءة بالغة للفتاة السعودية بالدرجة الأولى، ثم الإساءة للمجتمع السعودي ، فالكاتبة لم تقدم لنا الفتاة السعودية أو المرأة السعودية إلا منحرفة هزيلة ساقطة بكل ما في هذه الكلمات من معانٍ، ويمكن العودة للصفحات 68، 117، 118، 143، 149، 157، 175، 188 وغيرها التي تؤكد ما أقوله عن هذه النماذج.

حتى الشباب فهم مجموعة من الذئاب السكارى العابثين المتناقضين، فأين الفتاة السعودية الملتزمة المحتشمة التي تصون عفافها وشرفها وبيتها وأهلها ودينها وزوجها؟.. وأين الشباب الذين يعتز بهم الوطن في ميادين شتى؟.. إن الذي يقرأ تلك الرواية من خارج المملكة العربية السعودية يقول : أهكذا هو المجتمع السعودي؟.. ثم يتبعها بقوله: لا حول ولا قوة إلا بالله، إنّا لله وإنا إليه راجعون.

إني أرى هذه الرواية تقترب مما يقال عنه الأدب المكشوف، والأخ الأستاذ محمود لم يحدد لنا ما هو الخطاب الذي تود الكاتبة إيصاله للقراء، رغم أنك حشدت نظريات عديدة عن الرواية وفنونها وأقوال النقاد الغربيين فقط، كذلك أقول للأستاذة أميرة التي تقول نحن مجتمع بشري: لا شك في ذلك، ولكن أن نركز على فئة منحرفة قليلة ونحاول إبرازها فيه إجحاف كثير بحق الأكثرية الصالحة.

• الأستاذة نضال آل نصر:

أسعد الله مساءكم جميعاً، قرأت بالطبع رواية (مزامير من ورق) واستمتعت بها، فهي من إنتاج إحدى طالباتي العزيزات نداء أبو علي، وقد عرفت نداء عن قرب حيث درّستها في الكلية، عرفت عنها أخلاقاً، فهي معروفة بالهدوء ومؤدبة ومثابرة، يحترمها كل من يعرفها، تتحمل المسؤولية بكل ما تعنيه الكلمة، وتختلف كثيراً بحق عن كثير من جيلها.

أما عن الرواية، فأول ما لفت نظري فيها هو العنوان (مزامير من ورق)، و(مزامير) جمع مزمار، والمزمار كما يعرّفه المعجم الوسيط أنه آلة خشب أو معدن تنتهي قصبتها ببوق صغير، وزمّر بالمزمار أي نفخ فيه مطرباً.. من هنا أرى أن الروائية أرادت أن تعطي صورة معينة للقارئ من أول وهلة من قراءتها، فالمزمار من الخشب أو المعدن عادة يعطي صوتاً جميلاً، أما المزمار من ورق وإن أعطى صوتا جميلا في البداية، فهو لن يستمر، لأن الورق سيبلى سريعاً، فالرواية قامت على علاقة حب بين عشق وميس في العالم الأسطوري أو مشاري وميس في العالم الواقعي.. حب كأي حب، ولانشغال مشاري أو عشق ووجود العوائق أمامه يقرر الهروب وهجران المكان فيترك ميس وحيدة، لم يقف الأمر عند مشاري وميس بطلا الرواية، بل كذلك باقي الشخصيات، فالشخصيات داخل الرواية شخصيات سطحية لا دور لها، وليس لها ملامح أو عمق نفسي أو طموحات، ليست مطمئنة للآخر، تنسلخ من القيم الاجتماعية، لها حرية شبه مطلقة، فقط تتمرد على المجتمع لتثبت أنها لا منتمية، شخصيات جاءت لأداء مهمة تنتهي بانتهاء قصة ميس مع مشاري.

من الواضح أن الروائية جنحت إلى تعليق الأحداث على تحركات شخوصها واتكأت على اليومي والمحكي والأسطوري، أي جاءت من لحن الواقع، فأتوقع أن تعتبر هذه الشخصيات مزامير المفترض منها أن تعطي صوتاً جميلاً، لكنها من ورق لذلك بليت بسرعة وانتهت. كما حاولت الروائية أيضا تطبيع موضوع الحب أو

حاولت أولا أن تعالج مشكلات التحول في هذا المجتمع الحديث، فحاولت أن تطبع موضوع الحب في وعي الخارجين من المجتمع التقليدي والمتطلعين إلى مجتمع حديث.

من الواضح كذلك أن الروائية تتعامل مع العديد في السمات الرومانسية والظواهر الأسطورية، وتذهب بواقعية وجرأة في التعامل مع شخوصها، حيث عرتها وصورتها بصورة لا همّ لها إلا العلاقات غير الشرعية وتضييع الوقت وانحطاط القيم، فالرواية ترمي بالقياس الأخلاقي جانبا وتختار الاغتراب الإنساني موضوعاً.

أقول مرة أخرى إنني حقاً استمتعت بقراءة الرواية بحيث قرأتها في جلسة واحدة، لكني تمنيت أن تذكر الروائية بعض الإيجابيات في مجتمعنا الذي لا يخلو البتة منها، هذا إن وضعنا في نظرنا القارئ الأجنبي أو الغربي الذي يحلل أعمالنا الأدبية على أنها صورة طبق الأصل من مجتمعنا، لكن في نفس الوقت أريد أن أوضح أننا كنقاد علينا التخلي عن الحساسية المفرطة تجاه ما يُكتب عنا، فهذا عمل فني، وكتابة الفن بالضرورة تنطلق عن تجربة ذاتية أو أشياء رآها المبدع في المجتمع، يلقي عبرها رؤية ما ليس بالضرورة أن نرضى عنها أو نقبلها.

في نفس الوقت أريد أن أوضح للكاتبة تمنيت أيضاً أن تترك خاتمتها مفتوحة لتبقي القارئ على علاقة مستمرة بأحداث الرواية. أخيراً أشد بيدي على يد نداء وأتمنى أن تطلعنا على روايات أخرى تعطينا الطابع الإيجابي في المجتمع كما أعطتنا طابعا سلبيا هذه المرة.

* الأستاذ نبيل زارع:

في قراءتي المتواضعة طبعاً الرواية فيها مفردات جميلة ووصف رومانسي وجداني، وهذا الوصف الرومانسي والوجداني شتتني بعض الشيء، فلربما أقرأ الرواية قليلا ثم أنتقل إلى الرومانسية وأشعر أنني في بيروت.

الملاحظة الثانية ذكروها الأساتذة الأفاضل وهي القارئ الأجنبي، في وجهة نظري، الرواية – وأقول لكل كاتب رواية – نعتبرها وثيقة رسمية غير مصورة تحكي واقعاً اجتماعياً، فمثلاً عندما تصف مجتمعاً في المملكة العربية السعودية أنه غير ملتزم بالمواعيد فأعتقد أن هذا صعباً، لأن رواياتنا يمكن أن تترجم إلى التركية أو الباكستانية أو المكسيكية، فربما بعد ثلاثين أو أربعين سنة يقال هذا كلام كتب أن المجتمع السعودي مثلاً مجتمع غير ملتزم بمواعيده، فأتمنى من جميع الأساتذة كتاب الروايات أن يختاروا الوصف للمجتمع.

لن أتكلم عن شارع التحلية وغيره، وأرجو أن لا تظلموا شارع التحلية، ففي أي دولة هناك شارع تجاري.. في لبنان السوليدير، وفي باريس الشنزليزيه، في لندن البيكاديللي، فلا تظلموا الشارع، ولا أعتقد أن أي قارئ من دولة أخرى سيقول أن هذا المجتمع مثلاً – ولا مؤاخذة – مجتمع منحط أخلاقياً بسبب شارع التحلية. فقط هذه هي النقطة، فأنا أتمنى في الوصف أن لا يُوصف مجتمع بكامله مثلاً أنه غير ملتزم بالمواعيد أو أنه في يوم من الأيام كان هناك شارع اسمه شارع المعتوهين. ثم أول الناس المنتظمين في المواعيد هم الخطوط السعودية.

* الدكتور حسن النعمي:

شكراً أستاذ نبيل، لكن هناك نقطة أريد أن أوضحها. الأدب ليس وثيقة، والأدب لا يؤرخ للمجتمع، والأدب يؤسطر المجتمع ويحيله إلى صور رمزية أكثر مما هي صور واقعية، الأدب لا يعكس الواقع وليس مرآة للواقع.

* الأستاذ نبيل زارع:

ممكن يا دكتور بعد ثلاثين أو أربعين سنة.

• الدكتور حسن النعمي:

أنا أقول ولا حتى بعد مائة سنة ولا بعد ألف سنة، الرواية لا تُقرأ إلا كخطاب وكفنّ، لكنها لا تُقرأ كمرآة بأن ما حصل في الرواية لابد من وجوده بحذافيره، وبالتالي نحن نقف أمام الرواية لنختلف حول الرواية لأنها تحيلنا إلى فضاءات ودلالات مختلفة، وربما حوارنا الليلة يثبت ذلك، فلا أعتقد أن أحداً يتخيل أن الذي في الرواية هو بحذافيره موجود، إنما الدلالات الرمزية الأخرى أعتقد أنها أهم، وأعتقد كذلك أن الرواية تريد أن تقول إن حرية الرجل هي أكبر من حرية المرأة في مجتمع محافظ، وأعتقد أن هذه دلالة من الدلالات المكتسبة وراء كل هذه الصور الرمزية التي أثارتها، فنقرأ الصورة الأبعد لما هو موجود في السطح، والبنية العميقة هي الأهم في أي عمل روائي أو حتى أي عمل فني آخر..

• الأستاذة نورة القحطاني:

عندما قرأ الأستاذ محمود الرواية قرأها بالتفصيل عن الشخصية أو الحوار أو المكان، ولم يترك لنا شيء لنقوله، كما أن الأخوان والأخوات قد سبقوني إلى ما أريد قوله، فقط ملاحظة واحدة هي أنني أحسست بخلل في الزمن عند الروائية من أولى صفحات الرواية عندما قرأتها، مثلاً في صفحة 30عندما ذكرت مدة بقاء الشاب مشاري في أمريكا وتتحدث عن شربه للبيبسي: «لم يتمكن من مقاطعته بعد قضاء ثماني سنوات في بلاده»، فظننت أولا أنه بقي ثماني سنوات، ولكن بعد ذلك بصفحة تذكر: «وتشير إلى الهاتف وتخاطب صديقاتها بصوت مرتفع: انظروا هذا مشاري عاد ليتصل بعد سبع سنوات عجاف» فهنا ألاحظ خلل في الزمن، هل هو بقي ثماني سنوات أو سبع سنوات؟.

• الأستاذ صالح السهيمي:

أشكر الأستاذ محمود على الورقة، كما أشكر الجميع. إن من الملفت في رواية

نداء أبو علي (مزامير من ورق) سخرية الخطاب الجلية للعيان، والسخرية لدى الكاتبة تتماهى بين الخاص والعام ، ويظهر ذلك من خلال الأمثلة التي تتجاوز العشرين أو أكثر، وبالعودة إلى الأمثلة نجد أن خصوصية السخرية تلتصق بالشخصيات، بينما ترتكز السخرية العامة حول المجتمع المحيط. والواقعية كرؤية إبداع لإنتاج النص تتمحور حول السخرية من الواقع الذي حاول مشاري أن ينتمي إليه، إلا أنه وقع في دائرة الانشطار بين ما هو واقع وحالم.

الخطاب الروائي هنا يحاول أن يثير الأسئلة بنظرة ساخرة تجاه واقع مأزوم شخصياته لا تقبل الآخر كرأي أو تفاعل منتج، وهذا يقودنا إلى أن إثارة السخرية تنطلق عادة في الواقع المأزوم من البيئات الفقيرة، لذا نجد السخرية الشفاهية تذوب على ألسنة الشخصيات المهمشة التي لا تصنع القرار ولا تملكه، فهي تتعزى بالسخرية، وهو ما نجده لدى الكثير من مبدعي الرواية عربياً وعالمياً، وأخيراً هذه نقطة ضوء تصب في تجربة المبدعة، ولضيق الوقت ستكون هذه الرؤية إن جاز لي أن أسميها كذلك مدعومة بالشاهد وشكرا للجميع.

* الأستاذة فايزة الحربي:

بداية أقول من يقرأ (مزامير من ورق) يدرك فورا أن الكاتبة صغيرة السن، فكاتبتنا لم تتجاوز العشرين عاماً، وبمزاميرها أثبتت صراحةً جراتها وإقدامها على الخوض في الكتابة والنشر مع تمنياتي لها بكل توفيق، وإلى الأمام يا نداء. كذلك أشيد بنداء لأنها تملك لغة أدبية راقية، ولديها قدرة على التعبير واختلاق القص وإدارة الحوار بين الشخصيات، لكن نصيحتي للكاتبة أن لا تأخذ ما وجه إليها من نقد على أنه ضد أو مأخذ سلبي بل بالعكس كل ذلك سيغنيها وينير طريقها بإذن الله.

بشكل عام ملاحظاتي كالتالي: أولا افتقاد العنصر الهام والأساس الذي يقوم عليه القص في تصوري أنا وهو الحدث الذي تنطلق منه بالتالي أحداث متتالية،

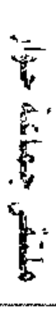
فنحن هنا أمام خليط من المواضيع التي تصور رؤية الكاتبة لوضع اجتماعي راهن هي غير راضية عنه، وهي أتت بهذه الرؤى أشبه بالحواديت المفككة، لأنه في ظل الأحداث عادة لابد أن تتماهى نحو اتجاه حدث موحد حتى لا يشعر القارئ بتباعد تلك الأحداث وانفصامها.

ثانياً: اجترار الحلم في الرواية بعد كل حدث موضوعي في لغة شاعرية، وهذا يعد عيباً في تصوري، إذ كان على الكاتبة أن تبتعد عن هذا النمط الأسلوبي، بل إن اللغة في الرواية لابد أن تكون وسط بين المفردات الدالة على النص مع استحضار الرمز والتصوير، فلغة الرواية يجب أن تبتعد عن التركيز والتكثيف الذي هو مخ السير في الشعر كما يذكر أستاذنا الدكتور صلاح فضل، كما يجب أن لا تصغى إلى التدني والعادية بحيث يصبح من حق كل راوٍ أن يؤدي بكلماته وعلى طريقته كما يحدث في الحكايات اليومية التافهة.

هذه الرواية كما بدا لي اتجهت في ما لا يخفى صوب الغنائية، وأصبحت شاعرية بقصة ميس وعشق التي تدخل في النسق الموضوعي. ثالثاً: احتشاد الشخصيات غير الموظفة توظيفاً فعالاً والشخصية الرئيسة مشاري شبه مفقودة بين هذا الاحتشاد.

* الأستاذ حسين المكتبي:

إذا كان أخونا نبيل زارع يشيد بالخطوط السعودية فأنا أشيد أيضاً بالاتصالات السعودية، لسبع سنوات ولم ينقطع الهاتف. أود بداية أن أتحدث بوصفي شاب عربي يمثل بيئة اجتماعية أخرى، وما سمعته عن شارع التحلية كان من بدايات وصولي إلى جدة، ذهبت إلى شارع التحلية وسمي لي بشارع البيجال، لم أصدم بما يحدث في شارع التحلية خصوصاً بين الساعة 12 والساعة الواحدة والنصف ظهراً، لكن صدمني غلاء الأسعار.



إضافة إلى ما قاله أستاذنا الدكتور باقادر، فالرواية تطرح فعلا مسألة الانتماء، وكأني بالأخت نداء قرأت أو تعاملَت مع كل ما يوصف بالمنتمي واللامنتمي، لكن عدم انتماء أو سبب لا انتماء مشاري إلى المجتمع ا لسعودي كان سبباً ثقافياً اجتماعياً بحتاً، فكان من الأَولى على مشاري أن لا ينتمي إلى المجتمع أو الثقافة الاجتماعية الأمريكية، والذي نلاحظه كما قال الدكتور باقادر أن مسببات عدم الانتماء والعودة والهجرة والارتداد كانت اجتماعية ثقافية، حتى هذا الاجتماعي الثقافي لو بدأنا نفككه ونحلله لوجدنا التحلل الأخلاقي الذي عرضته الأخت نداء موجوداً أيضاً في المجتمع الأمريكي، إلا أنها كانت تركز على مسألة الخواء الفكري.. عدم وجود قضية، وفي الوقت نفسه كان أيضا مشاري لا يحمل قضية، فالسؤال للأستاذ محمود : كيف ترى هذه المفارقة، أو كيف يرى القارئ هذه المفارقة؟.

ثمة نقطة ثانية هي البحث عن الشخصية المثقفة وهي نقطة تحسب لقارئ الورقة، يا أخ محمود الشخصية المثقفة التي كنت تبحث عنها هو المثقف العضوي بتعبير الدرامشي، لكنك لم تجد هذا المثقف، هل هذا يعود إلى عدم وعي الروائية بمفهوم المثقف العضوي وكيفية تخديمه في الرواية.. أم أنه يندرج بالضرورة تحت تعرية سياق المشهد الثقافي وعدم فاعلية المثقف وفهمها للمثقف، وأن الرواية تنهض لتكريس هذا المفهوم؟. أيضاً طرحتَ مفهوم الصراع الحواري أو التناحر الأيديولوجي الحواري، هل حاولت الروائية تغييب صوت على صوت، أم أنها لزمت الحياد.. وكيف تبرر ذلك؟.

ثمة نقطة أخيرة، ما يحدث الآن جدل يذكرني بالجدل حول مفهوم التليفزيون الواقع، أتمنى أن نستمع إلى كل من الأستاذ كمال عبدالقادر وخصوصا أنه منذ أيام كان يخوض في هذا الجدل في قناة عين الأوائل.

*** الأستاذة سعاد عثمان:**

قرأت رواية (مزامير من ورق) وطبعا قرأت التقديم للدكتور عصام خوقير، وقد

كان تقديماً رائعاً من الدكتور عصام ومنمقاً وقد وصف فيه الجمال بطريقة تلامس الحس، لذا تخيلت وقتها أني أمام أجمل وأروع عمل قرأته منذ أن اشتركت في جماعة حوار حتى اليوم، يشمل الفكرة والهدف والسرد والجوهر، ووعدت نفسي بإثراء الفكر وأسره من خلال تلك الرواية، وسارعت لاكتشاف ذلك الصراع التراثي والتربوي وأثر النقلة الاجتماعية آملة أن أظفر بمعالجة فكرية للمجتمع، وعاجلتني جملة: «في بوتقة الشرق إلى خميلة الغرب» فأخذت أبحث وأعيد القراءة لعلي ألمس ذلك الصراع التراثي النفسي داخل أي شخصية محورية، فتهت وتاهت خطاي وتقطعت آمالي وأفكاري، إذ إني لم أقرأ إلا سرداً متقطعاً يقطع عليك القراءة عن الواقع لتدخلك في عالم تخيلات عجيبة وغريبة كل الغرابة، وهنا ذكرني الدكتور عصام بنظرية درستها في البرمجة اللغوية العصبية بأن العقل الواعي يقرر والعقل الباطن يصرف عن الفكرة ويغير الحالة الذهنية، إذ يمكننا أن نغير الصورة الإيجابية ونزرع مكانها صورة سلبية وهذا ما فعله معنا الدكتور، إذ نزع منا الصورة السلبية، وزرع مكانها الصورة الإيجابية، بالتالي قد نرى الجمال في الرواية ونتغاضى عن ما هو مخالف.

الفكرة مكررة وسبق إليها الكثير، وهي فكرة الشاب المتفرج الذي يدرس في الخارج ويعود ساخطاً على عادات وتقاليد وطنه، وتلاشت الوطنية ولم يُبد أي حب للإصلاح أو زرع للمفاهيم الصحيحة. أيضاً هناك خطأ في الصفحة 64 للراوية بقولها : «المثل يقول عاملوهن كالقوارير " بينما هو حديث للنبي عليه الصلاة والسلام إذ قال: «رفقا بالقوارير».

والنثر يحكي عن الحب واللقاءات الحميمة، والسرد يحكي عن السخط واليأس، وأتساءل كيف لشاب حاصل على ماجستير في أمريكا أن يحب فتاة من صوتها مثل شباب التحلية، ويكره حياته في غيابها ويقول لماذا أنا أحيا صفحة 121، فهل هو شخصية واهية إلى هذا الحد؟.

بدون سابق إنذار تلاشت الغجرية الحاكمة مثلما ظهرت ودخلت مشاهد

حصون ولحن مقطع وأبراج وبقعة دموية وصراخ وشهقات وتنين وكهف، مما جعلني أحتار في أمري، فلم أعد قادرة على المزج بين الواقع والذكرى أو التخيل. كتبت هذه الرؤية قبل أن أرى الكاتبة، وإذ بي أتفاجأ بأنها شابة وصغيرة، ولكن لها رؤية جيدة وإصرار، وتلتقط الأخطاء وتنشد الفضيلة، وأتمنى لها مستقبلاً باهراً.

• الأستاذ عبده خال:

كنت قد كتبت جملة وودت أن أبدأ بها في الحديث وأوجهها للدكتور يوسف العارف ، فإذا بي الآن سوف أوجهها لمجموعة كبيرة ، هذه الجملة تنص على أنني أشك في رواية تمتدح محيطها أو بيئتها، الرواية في نظري هي بحث عن ما لا تراه العين أو تغض الطرف عنه، هذا في البدء، وأرى أن الروائية استطاعت أن تلعب في منطقة نغض الطرف عنها.

عند الحديث عن بداية ملخص الأستاذ محمود للرواية أيضا يزعجني كثيرا أن تلخص الرواية، لأن تلخيص الرواية يعني إسقاط شرط فني أساسي، لأن الرواية لا تقوم على الحكاية فقط إنما تقوم على فلسفة الحكاية أو فلسفة ما يريد الروائي أن يقوله وإلا لكانت رواية الفردوس اليباب هي مجرد حديث وانتهت الحكاية، لكن فلسفة الحدث من وجهة نظر الكاتب هي الأساس الأول. وربما أيضاً قرأت هذا التلخيص من منطلق آخر، من كون الأستاذ محمود رأى أن كثيراً من الروايات التي قرأت هنا أصابت كثيراً منا بالملل ، فلم يعد يقرأ رواية، فأحب أن يتواصل الجميع معه في رواية لم تُقرأ .

أيضاً ثمة مقارنات إذا أردنا أن نتحدث عن السن، فنداء مع محمد حسن علوان في رواية (سقف الكفاية) يتقاربان سنياً، لكن لو أردنا المقارنة بين شابين كتبا رواية، نداء كتبت ثلاث روايات بينما محمد كتب رواية واحدة استطاع من خلال هذه الرواية في سن صغير أن يقدم رواية مذهلة، مع أنني أرى أنه في اللغة كانت البطولة

لها، ولكن محمد استطاع أن يقدم رؤى متعددة ورواية يمكن أن تثير جدلاً من خلال مفهومنا للتطور الروائي في العالم أو في العالم العربي إذا شئنا، فما الذي حدث بالنسبة لنداء؟.. هل ثمة ملاحظات يمكن الحديث عنها عن الموجه الأول؟.. بمعنى أن محمد كان موجهه الأول للرواية العربية في صورها المتطورة، بينما خسرت نداء هذا التوجيه، بحيث إنها استهدفت توجيهاً ينظر إلى الرواية أو إلى القصة بشكلها التقليدي البسيط، وبالتالي كسب محمد الرهان لأنه تتلمذ على الرواية بصورتها الراهنة كما تقدم، أو أن المسألة مرتبطة أيضاً بفهم الكاتب للرواية وكيف تُكتب أو لا تكتب.

الرواية أيضاً إذا استطعنا أن نتحدث عنها من منظور سني، فهذا يحملنا جميعا أن نكون أوصياء على الفنانين الصغار، والفنان أتصور أنه يكون هو الوصي علينا جميعاً عندما يفرض كتابته بما يراه قادراً على تصويره، لأن كثيراً من الشباب الذين نعيش معهم الآن نحن مفترقون عنهم كثيراً، مفترقون ثقافياً وأيضاً اجتماعياً كسلوك وكحياة، وبالتالي أنا أتصور كتابة هذا الجيل في هذا السن وبهذا الاقتحام لسلبيات المجتمع يجعلنا أمام فرصة سانحة لقراءة فئات عمرية تكاد تكون تمثل الشريحة الأكبر في المجتمع، وبالتالي علينا أن ننصت كيف يفكر هذا الجيل وكيف يكتب أيضاً.

أما مسألة الوقوف على أننا مجتمع محافظ أو مفتوح، أنا أتصور أننا مجتمع مفتوح لأسباب كثيرة، فربما يكون المجتمع المحافظ يمتلك الصوت، أي أنه يستطيع أن يعبر عن صوته، بينما نحن مجتمع مفتوح، الغالبية العظمى فينا لو وقفنا في شارع صحاري يا دكتور يوسف، وهذا عليك أن تزوره.. تواصلنا مع المقتنيات الحديثة.. تواصلنا مع الإنترنت.. تواصلنا مع ستار أكاديمي على سبيل المثال، فتكتشف أنه مجتمع مفتوح، لكن الأعداد الكبيرة المفتوحة على العالم لا تمتلك الصوت الإعلامي ليجد الآخر أن هذا مجتمع مفتوح وليس مجتمعاً محافظاً.

لن أطيل، لكن ثمة سؤال أيضا أثاره الدكتور بكر باقادر وأنا دائماً مغرم بهذا

الرجل لأنه يثير تفاصيل صغيرة ربما لا نستوعبها جيداً، لكن أوجه سؤالي إليه: الأسماء في الرواية لكاتبة حجازية تكتب بمشاري والعنود.. هل هي استلاب المجتمع أمام ثقافة سلطوية أعلى، وبالتالي هو تمثيل ما يحدث الآن من أننا مجتمع مسلوب تجاه تصرف الآخر الأكثر وجاهة منا في المجتمع، وبالتالي نحن نسلم له وإن لم نكن معنيين بهذا التسليم؟.

نقطة أخيرة: نداء كاتبة موهوبة، لأنها كتبت في هذا السن، وكتبت بهذه الصورة التي أجزم أن كتاباتها أفضل من كثير ممن تمرسن على الكتابة وممن قرأناهم هنا، لكن عليها أن تتخلص من الدرس الأول الذي علمها الكتابة بهذه الصورة.

* الأستاذة ذكرى الحاج:

بعد كل ما سمعته من مداخلات حول الرواية للكاتبة الشابة نداء أبو علي، بقي لي أن أقول إن هناك نقطة هامة تسجل للكاتبة من خلال روايتها هي أنه بدأ يتبلور في عالم الكتابة في المملكة خط إبداعي بجيل جديد له عين ناقدة وحالمة في آن، ويحمل راية الرفض لكل آلية قمع قد توقف تدفقه الإبداعي، وبطاقة شكر أود أن أرفعها للروائي الناقد محمد عباس لأنني في كل مرة أسمع نقده أشعر بأن الجلسة غنية فعلاً.

* الأستاذ علي المالكي:

إن رواية مثل رواية (مزامير من ورق) لهي رواية تستحق أكثر من قراءة ، فإن القارئ لها يجد تمازجا عجيبا بين المباشرة والإيحاء.. بين الواقع والأسطورة.. بين الفكر والإحساس.. بين الروح والجسد، وقد تم كل ذلك بلغة سلسة تملك من مقومات الأسلوب السهل الممتنع الجميل الشيء الكثير.

يقول بعض نقاد الأدب إن الأدب هو نقد الحياة، ويقول آخرون بأنه تفسير الحياة، وهذه الرواية في رأيي قد جمعت بين النقد والتفسير، فقد نقدت سلوك شريحة معينة من شباب مدينة جدة وفسرت دوافع كثير من هذا السلوك، وكل ذلك بأسلوب بعيد عن المباشرة وفي اتجاه الإبداع الفني الموحي والرامز، وقد حاولت بأسلوبها الجميل أن تربط الفرد بالمجتمع والماضي بالحاضر، ومن هنا أستطيع القول بأن الرواية قد اعتمدت على تعاضد الكثير من الثنائيات، وقد أحسنت التمييع والتمازج، مما جعل الرواية في رأيي أشبه ما تكون بلوحة فنية جميلة أحسنت صاحبتها الاستفادة من موهبتها، وقد استمرت الرواية من خلال أحداثها وواقعيتها تلعب على الأوتار الثنائية.. الرجل والمرأة.. الحرية والقيد.. القبلي والحضري.. الجد والعبث.. وأخيراً الحب أو اللاحب، وفي اعتقادي أن الروائية استطاعت بنجاح كبير عبر روايتها أن تقتحم الكثير من عوالم الشباب الظاهرة والباطنة، وقد كان لتمييعها في استخدام الكثير من تقنيات وفنيات الرواية الاستخدام الواعي المتناسق دور كبير في نجاح الرواية فنياً.

أنا أختلف مع الأستاذ غياث الذي يرى بأن الرواية يمكن اعتبارها من الأدب المكشوف، وأقول متسائلاً: لو افترضنا وجود رواية تتحدث عن مجموعة من الشباب المستقيم.. هل يمكن اعتبار مجتمع المملكة بذلك مجتمع كامل ومحافظ؟.. بمعنى: هل سيغير العمل الأدبي من حقيقة الواقع باعتباره يضم شرائح ونماذج متعددة من البشر تنتشر بينهم الفروقات الفردية على كافة المستويات؟.. فأنا أرى أن الرواية غالبا تتحدث عن شريحة معينة من المجتمع وتسلط الضوء الروائي الفني عليها، فالرواية بهذه الرؤية في رأيي أدباً كاشفاً لا مكشوفاً.

أخيراً أشكر الأستاذ محمود على قراءته الجميلة الوافية، وإن بدا فيها شيء من التقصير في ظن البعض فإنه يستحق كامل العذر، وخصوصاً أنها كانت في وقت قياسي، إلا أنني كنت أتمنى منه أن يقف عند أمرين يبدو لي أنه لم يعطهما حقهما من القراءة، وهما: أولا دلالات العنوان، وثانياً أنه برغم حديثه عن الجانب الرمزي في الرواية إلا أنه لم يتطرق بالشكل الكافي لذلك النص الموازي الذي تمثل

فيما أسميه بالعالم الرمزي أو العالم الأسطوري الذي كان مقابلا بشكل أو بآخر لعالم الرواية الواقعي.

*** الأستاذة منى المشهدي:**

أنا منى المشهدي والدة نداء أبو علي، والتي كانت تلقب بالأديبة الصغيرة قبل سنتين، أنا اليوم جئت بصحبة نداء بالدرجة الأولى لأنني تصورت أنها ستكون محكمة، لكني لمست من جميع الحضور سيدات ورجال أنه كان لديهم الحس الأدبي الراقي في النقد سواء السلبي أو الإيجابي، وكل النقاط التي ذكرت إيجابية بالنسبة لي لأنها فعلاً تخدم طريقة التفكير أو تطوير طريقة الكتابة، فنداء عمرها فقط عشرين سنة الآن، وتحتاج إلى التطوير، وتحتاج إلى الآراء القيمة التي سمعناها اليوم، وأنا فعلاً شاكرة للجميع وشاكرة للنادي الأدبي الثقافي أنه استضاف كتاب نداء، فشكراً للجميع.

*** الدكتور محمد نديم خشفة:**

أنا الآن محرج بعد أن وجدت الكاتبة ووالدتها المصونة، وسمعت كل هذه الآراء التي بعضها إيجابي وبعضها سلبي.

وسأتناول قضية أظن أن الأستاذ محمود تناولها قبل أن آتي، وهي نسيج النص بالضبط، لن ندخل في تفاصيل الصيغة الاجتماعية أو الرؤية الاجتماعية لهذه الرواية، لكن سأتناول جانباً بسيطاً وهو نسيج النص.

نرى أن الكاتبة وعندما نقول كاتبة يجب أن نفترض أنها كبيرة بثقافتها واطلاعها وعلمها ونرجو لها التقدم المضطرد إن شاء الله، أجد أن محاورة الكاتبة باستخدام صوتين أو عالمين، العالم الاستباقي أو الرؤية الاستباقية إذا صح التعبير، وهو عالم الرسوم المتحركة الحديثة التي تتحدث عن التنين وعن البطل وعن هزيمة الشرير، وكل هذه الأشياء التي نراها في الرسوم المتحركة الحديثة، أظنها متأثرة

كثيرا بهذه العوالم السحرية المحببة إلى نفوس الجميع وخاصة الكبار الذين لايزالون يعيشون طفولتهم.

وهناك عالم آخر تحدث عنه الجميع وهو عالم الواقع الذي نعيشه سواء كان مرضياً لنا أو مغضباً لتأملاتنا، المهم هل نجحت الكاتبة في المزج بين هذين النسيجين، نسيج النص الذي يتعامل مع رؤية سحرية أو خيالية، ونسيج نص آخر يتعامل مع واقع يعيشه الجميع؟.. هنا المحاولة كانت طموحة جداً إلى أبعد درجة لأنها من الصعوبة بمكان، فيجب في تلك الحالة أن تتحدث بلغتين تختلفان في المفردات وفي الأحاسيس وفي الرؤية الإجمالية، فكأننا أمام روايتين متوازيتين، ولكن السؤال: هل استطاعت أن تقيم جسوراً بين هذين العالمين؟. هنا السؤال، أنا كنت أفترض وليست نصيحة تقدم إلى أحد ولكني كقارئ أفترض أن يمتزج هذان العالمان في مكان ما من الرواية، سواء في الوسط أو في الأخير أو يحدث شيء كما في رواية بورخيس أو غيره أن هذا العالم السحري يمتزج بالعالم الواقعي ويمد له يده ليصافحه، لم يحدث هذا، وهذه هي الملاحظة وليست نصيحة، لأن في المحاولات من هذا النوع يفترض أن يكون المزج بين العالم السحري والعالم الواقعي من حيث إنه يكون تعليقا على العالم الواقعي، وأظن مزّية الكاتب في أن يكون العالم السحري أو العالم المتخيل تعليقا على العالم الواقعي الملموس، وربما الأستاذ محمود تناول هذا الشيء ولم أكن حاضراً، فهذه عملية صعبة جدا وننصح بالمتابعة لها، لأنها من أرقى فنون الرواية. إن الإنسان المتكامل ليس جسداً وليس خبزاً يومياً..الإنسان أفكار ورؤى ربما سحرية، فنرجو لها التقدم وأرجو أن أكون أضفت شيئاً إلى ما قاله الزملاء.

*** الأستاذ كمال عبدالقادر:**

حقيقة أنا أول مرة أحضر، وهذا الشيء يسعدني جداً، وكما يوجد في جدة شارع التحلية يخيفك، فهذا المكان الجميل يسرني أنا شخصيا على أقل تقدير،

وليس عندي شيء أقوله عن الكاتبة أو القاصة نداء لأنني لم أقرأ الرواية، لكن كأني قرأتها من خلال ما تحدثتم به - وربما بذلك أنتم تضربون مبيعات الروايات لأنني في كل رواية سوف آتي إلى هنا ولن أقرأ شيئاً - لكن هناك نقطة أردت أن أتكلم عنها، هي ما ذكره الأستاذ عن التلفزيون الواقعي وأنا أرى أن الدكتور بكر أقدر مني في الحديث بهذا الموضوع عن المجتمع المحافظ وستار أكاديمي.

الآن سؤالي ليس الحديث عن ستار أكاديمي بقدر ما أتكلم عن المجتمع المحافظ، فنحن دائماً نقول إننا مجتمع محافظ، ولكن أجريت 25 مليون مكالمة إلى البرنامج. هذا هو المجتمع المحافظ، فكيف لو كان مجتمعاً منفلتاً، ماذا كان فعل؟! أنا من خلال الأقوال أو الآراء التي ذكرت عن الرواية أشعر أن نداء عندها جرأة مترددة، تريد أن تتحدث عن شيء، لكنها لامست القشور والرمزية فيما سمعت من الأستاذ القارئ لهذه الرواية، فهناك رموز تحدثت عنها، مثلاً حينما ذكرت أعتقد شارع التحلية، فهي لا تعني شارع التحلية كشارع، إنما تعني الجزء الفاسد في هذا المجتمع، وهو شريحة لا بأس بها، كما أن الفساد في وجهة نظري لا يعني فقط أن يتعرف رجل على امرأة، إنما الجزء الفاسد أيضاً هو الفكر المتطرف، الجزء الفاسد أيضاً هو الرأي الأوحد، الجزء الفاسد صوت الذكورية، الجزء الفاسد أشياء كثيرة مثل الكبت ورفض الفكرة الأخرى، والـ (أنا) الواحدة فقط بحيث لا يكون هناك (أنا) أخرى.

أنا لم أقرأ الرواية يا أخت نداء وأتمنى أن أقرأها في وقت آخر، لكن وأنت في هذا السن وتكتبين بهذا الشكل وبهذه الطريقة التي تحدث عنها الأخوة الزملاء بأنك أكثر قدرة ومهارة ونقدا من بعض من تمرسن على الكتابة مثلما قال أستاذي وزميلي الأستاذ عبده خال، وهو أقدر في طرح هذه المواضيع، أتمنى منك وأتلمس من خلال ما قلته فقط أن تتخلصي مما قاله الدكتور عبدالله الغذامي عن النسق الاجتماعي الذي يشدك إلى تراث وجينات، مع تصوري بأن ما عندك لا يتحمل تراثاً كبيراً، لكن جينات ورثتيها عمن قبلك، وأتمنى لك التوفيق، ولست ناصحاً ولست ناقداً، وأنا في الأساس أخشى المكريفونات.

* الأستاذ علي الشدوي:

أنا منذ جئت إلى جماعة حوار ولم أبدأ مداخلتي بحكاية، لكنني في هذه المرة، وقد ذكرتني ورقة الصديق والحبيب محمود وليسمح لي أن أقسو عليه كثيراً، فمن يأتي في هذا المنبر يجب أن يتحمل. الحكاية عن شخصية طريفة جداً في كتاب الأغاني اسمها أبو العبر، هذه الشخصية كانت من مزاملي أبي تمام وأراد أن يكون شاعراً كبيراً لكنه فشل، فغير اسمه إلى كنية (أبو العبر) وكل سنة يضيف على أبو العبر (كاف)، صفحة كاملة في الأغاني (أبو العبر ك ك ك ك) إلخ. الشاهد في هذا الموضوع فيما يتعلق بورقة أخي محمود أن أبا العبر هذا كان يقف على جسر في بغداد وكان يكتب كلام العامة ثم يطوي الورقة ثم يمزقها ويعيد ترتيبها ويقرأها في كل مرة، فتخرج بكلام عجيب لا يسمن ولا يغني من جوع، فقط يضحك الآخرين، وكان يجتمع عليه عينة كبيرة جداً، أنا كنت أشفق على أخي محمود عندما يخرج في كل مرة ورقة هي ذاتها الورقة التي كتبت لكنه يعيدها مرة أخرى. هذا من حيث المبدأ.

هناك قلق كبير حبيبي محمود وأرجو أن لا تغضب مني، هناك قلق كبير في القراءة، وقلق كبير في العنوان، وقلق كبير في المفاهيم التي شُغلت، هذه الرواية لا يوجد فيها يومي ولا عادي أبداً، التصور الذي يتحرك خلف اليومي والعادي ليس أنني أرى شارع أو أقف أمام شارع، لا، هذا يعني أن الفن ليس إلهاماً، إنني يجب أن أنظر عند قدمي ولا أنظر إلى السماء، هذا ما لم أجده في هذه الرواية، هذه الرواية ليست تجريبية أبداً، التجريب أنا لا أفهمه هكذا.. التصور الذي يتحرك خلف التجريب هو خرق النماذج سواء على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون، أنا أجد روائية جديدة، لكني لا أجد مضمونا جديداً، ودائماً أقول إن الرواية وبالذات الرواية النسوية عندنا تتناسق في الموضوعات ولا تبني موضوعات جديدة، ومن ثم يوجد لدينا روائيات جدد، لكن لا يوجد لدينا رواية جديدة نسوية، مثلما تكتب نداء الآن وهي كتبت صغيرة السن، لكن ليس الهدف أن لدينا روائية صغيرة في السن،

بل ما هي المناطق التي اشتغلت فيها، فلا يوجد في هذه تجريب. ثم أنا لا أدري كيف يجمع التجريب مع الرمزي، ولا أدري أي قصائد نثرية موجودة في هذه الرواية، لا أدري أي عجائبي موجود في هذه الرواية، أنا أحيانا أقول إن أستاذنا محمود يستغفلنا، هنا أساتذة جامعة وهكذا، لا أدري وأرجو أن تعذرني.

سوف أقرأ جملة كتبتها وأخذتها من كلام الأستاذ محمود: «استحوذ الفعل اليومي والعادي، إذ الرواية تعبر عن الواقع عند مستوى درجة الصفر حين غمرها التشابه» مستوى درجة الصفر هذا لا يمكن أن يكون في الرواية ، هذا يكون في الشعر، الفعل اليومي والعادي قلنا إنه لا يوجد فيها فعل يومي وعادي، تعبر عن الواقع، من قال إنها تعبر عن الواقع، بل هي تبني واقعاً؟! غمرها التشابه، أي تشابه هذا؟! سأقرأ مقطعاً آخر: «التقطيع المشهدي، لا تبني حكاية حتى جاءت رواية مزامير من ورق معادية للحكاية معاداة غريبة حرم المشهد الآني لحظة الوصول وكان التفاعل مثيراً» أنا أرى أنه ليس هكذا تقرأ الأعمال الإبداعية.

أيضاً التلخيص الذي جعل الورقة طويلة، أنا عندي فلسفة محددة ما للتلخيص، التلخيص هو استغفال للمؤلف واستغفال للقارئ، استغفال للمؤلف إذ إن المؤلف كأنه لم يستطع أن يعطي المعنى اللفظي الذي يفهمه القارئ، واستغفال للقارئ لأن القارئ لم يفهم إلا بعد أن لخص له هذا العمل، فهي جريمة مرتين، جريمة في حق المؤلف وجريمة في حق القارئ، فالورقة أكثر من ثلثها تلخيص، ولا أعتقد أن قراءة الرواية يمكن أن تكون بهذه الطريقة.

أنا يتهيأ لي إذا تركت أخي وحبيبي محمود وانتقلت إلى الرواية، وأنا أقرأ هذه الرواية لا أعرف أين النص الأساسي، هل هو ذلك النص الذي كُتب بلغة شاعرية وكتب على شكل قصيدة التفعيلة؟ أم هو تلك الحدوتة التي كتبت؟.. أنا أتصور أن هناك قلقاً عند الأستاذة نداء، هذا القلق لأن الرواية لا تُكتب بوحدة اللغة وحدة فردية، الرواية تُكتب بالنوع الأدبي، ومن ثم تطبيق الأسلوبية كما يقول الأستاذ صبري لا يمكن أن تطبق، ونحن نعرف باختين وهجومه على أن الأسلوبية لا يمكن أن

تطبق على الرواية، لأن الأسلوبية لا يمكن أن تقيم أو تدرس حواراً، إذا قلنا إن الخطاب الروائي هو عبارة عن مجموعة لغات هي اللغات الحية، لا يمكن أن يكون فيها الأسلوبية، أنا وجدت الأستاذ محمود يحصي لي الأفعال.. نظر وأكل وشرب وخرج.. فلا أعتقد أن المسألة بهذه الطريقة أبداً.

أنا أعتقد أن قلق هذه الرواية هي أنها كتبت وفق مستوى تصور وحدة اللغة وحدة فردية وأخرجها من مجال النثر إلى أشبه ما يكون بخواطر مخثرة، وأعتقد أن من يكتب رواية عليه أن يقرأ نماذج الرواية، لأن الكتابة هي في النهاية عادة، هي التي تتحكم فيك ولست أنت الذي تتحكم فيها، النوع الأدبي هو الذي يتحكم ويبدي سماته، طبعاً هناك مواهب كثيرة هي التي تخترق هذه النماذج، وهي التي أيضاً تصبح بعد ذلك نماذجا بمثابة تقليد، لأننا نعرف أن التقاليد الأدبية كانت في لحظة ما خروقات، أنا أعتقد أن الأستاذة نداء وهي صغيرة في السن عليها أن تمتلئ بالنماذج الروائية، وعليها أن تبحث عن مناطق جديدة، لا يعني كشف المسكوت أنها رواية، وأرجو أن كشف المخفي أو المسكوت عنه ليس وظيفة الرواية،هذا كان زمان، لكن الآن الرواية هي فن،وإذا لم تكن فنا أرى أن لا تكتب رواية.

*** الأستاذة نداء أبو علي:**

صراحة أنا لم أجهز نفسي أبداً، ولكن أتيت إلى هنا وأنا أشعر بنوع من التخوف، ربما لأنه ليس لدي خبرة في النقد بصفة عامة وميولي أكثر طبعاً لقراءة الرواية وكتابتها، وبالنسبة لي بصراحة أشكركم أنكم أتحتم لي هذه الفرصة، أنا أحترم وجهة نظر كل إنسان ولا أريد أن أوضح أي شيء بالنسبة للرواية لأنني أعتقد المفروض أن الرواية تثبت نفسها دون أن أوضح الأفكار أو أوضح الهدف من الرواية، ربما كان هناك بعض الآراء استفزتني نوعا ما وبعضها تقبلتها، وأكيد المفروض أن أتقبل أي رأي، لكن لا أعتقد أن المفروض أن أعلق على أي رأي، أنا أحترم كل رأي، وإن شاء الله في الروايات الأخرى ترون أنني ربما آخذة بالنصائح

أو ربما جرأتي تزيد أكثر، ولكن أحب أشكركم أنكم أتحتم لي الفرصة بأنكم تقرأون الرواية وتناقشونها وشكراً.

• الأستاذ محمود عبيدالله:

أشكركم جميعاً جميعاً جميعاً على كل كلمة وكل تعليق تحدثتم به حول ورقتي النقدية، لكن الحكمة تبقى ضالة المؤمن، ولو أتيح لي وقت كافٍ فأنا متأكد أن قراءتي ستكون أفضل من ذلك، وهناك تعليق صغير إلى حبيبي وصديقي الأستاذ علي الشدوي حفظه الله، حقيقة أستاذ علي تتلبسه فكرة العجيب والغريب منذ زمن غير قصير، حتى بدأ ينظر من زاوية الغريب والعجيب إلى كل شيء، إلى كل زاوية مظلمة أو مضاءة أو نصف مظلمة. يعني أنا كل ما فعلته أنني قرأت المكان في الرواية.. قرأت الحوار الخارجي والحوار الداخلي.. قرأت المقاطع السردية، وأعتقد أن إمكانات هذه الرواية هي التي توفر الغطاء النقدي لأدوات الناقد، وأعتقد مهما ادعى الناقد بأنه يستطيع أن يلم بجميع الأدوات النقدية في أي نص أدبي في اعتقادي سيكون مخطئا، كون كل يوم يظهر الجديد، وكل يوم نقرأ الجديد ونفيد من بعضنا.

يوجد قضية واحدة هي صدقاً الملفت للنظر في هذه الرواية هي أن التجريب الرمزي تمحور داخل اليومي والعادي، حوارات شارع التحلية هي يومي وعادي.. حوارات المقاهي المطلة على البحر هي يومي وعادي، وهي أهم الحوارات التي بنيت عليها الرواية، أعتقد أن الأفكار التي طرحت في الرواية لم تكن تهيمن في الأحلام والمجاز وإلخ بقدر ما كانت تنطلق من الواقع، وإذا كان ثمة عجيب أو غريب فهو وُظف للواقع، وهذا ما ألمت به هذه الورقة وقلت بأنها من هذا التجريب إلى اليومي والعادي، وشكراً وبارك الله فيكم.

* * *

رواية "عندما ينطق الصمت"

حنان مصطفى كتوعة

قراءة:

د. عفت جميل خوقير

إبحار في خواطر امرأة

عفت جميل خوقير

كل بحار قبل أن يمتطي الماء فيمخر عبابه يتوجب عليه أن يكون ملماً بمعرفة الجهات الأصلية والفرعية وقوانين البحار وتقنيات الإبحار، وأن يحدد هدفه ويعرف جهته وهذه البدهيات تكاد تطبق في معظم شؤون الحياة، بما فيها الكتابة، فما من كاتب أو كاتبة أمسك بالقلم، إلا وأراد أن يقول شيئاً. وتختلف الأهداف والأقوال فتسمو أو تنحدر، وتتنوع المواضيع، فتعظم أو تسف.

والهم الاجتماعي كبير والقضايا التي تستحق المعالجة والمناقشة كثيرة، فهناك القضايا الاجتماعية، والسياسية، والقومية وغيرها، ولكون المرأة هي نصف المجتمع وعنصر فاعل لا يمكن إغفاله، فكثيرات هن الكاتبات اللواتي تناولن مختلف المواضيع منذ فترة بعيدة.

فهذه فدوى طوقان تنزف جراحها في القضية الفلسطينية وهذه جوليت ميشل في (ذهب مع الريح) تعيش أحداث الحرب الأهلية بين شمالي وجنوب أمريكا، وتلك بيرل بك في (الأرض الطيبة) تعيش الجوع ومواسم الجدب، أما لطيفة الزيات وفتحية العسال فقد عاشتا مع الكثيرات انحسار الاستعمار الإنجليزي عن مصر وما تلاه

من أحداث. وهناك العديد من الكاتبات في الوطن العربي اللواتي رفعن راية التمرد، ونادين حسب مزاعمهن بتحرير المرأة ومساواتها بالرجل، رافضات السلطة الذكورية ومتمردات عليها وعلى كل شرع أو عرف يعطي الرجل هذا الحق.

أما الكاتبات السعوديات فقد شاركن مسيرة رفض السلطة الذكورية هذه، ولكن بعقلانية أكثر واندفاع أقل وفي إطار إسلامي، فهن يرفضن سوء استغلال الرجل للحقوق التي أعطاه الشرع إياها ويعترفن بسلطته ممزوجة بالاحترام والتعاون والتراحم التي حث عليها ديننا الحنيف لتكوين أسرة سليمة ومجتمع مترابط.. لذا جاءت كتاباتهن منحصرة – غالباً – في القضايا الاجتماعية البحتة، لترسم صوراً عديدة لمعاناة المرأة من سلطة الرجل عندما لا يطبق تعاليم دينه في حقها.

ونحن اليوم نقرأ إحدى تلك الروايات: رواية (عندما ينطق الصمت) للكاتبة حنان مصطفى كتوعة. فهل أرادت حنان أن تقول شيئاً لينطق صمتها؟ أم تريد أن تظل سادرة فيه؟

أوحى لي العنوان لأول وهلة أني سأقرأ عن معاناة وأسى وصمت، فتابعت لعلي أعرف الأحداث التي سببت كل هذا أو أعرف شيئاً عن الإنسانة التي عجز الجميع عن إخراجها من دائرة الصمت، وتبين لي أنها الوحيدة التي تعيش حالة الصمت، وكل من حولها لا يحس به، إذ لم يكن هناك مشاكل أو أحزان أصلاً. فها هي (سمراء) تحدثنا عن حياتها الراغدة بين أب وأم طيبين، تعيش وحيدة معهما في قرية ساحلية وادعة بعد أن تزوج إخوتها الستة، وكل منهم له حياته الكريمة. ونلمح في كلماتها بعض الثقة عندما تقول: «هذه أنا سمراء طويلة يصفونني بالحسن.. عمري 22 عاماً، تخرجت من الجامعة وأحمل ليسانس حقوق وأتدرب في مكتب محاماة». وتستمر في السرد مستخدمة ضمير المتكلم: «فأنا محامية بسبب رغبة والدي الشديدة لأصبح شيئاً كان هو يتمناه، وحالت الظروف دون أن يحققه. منذ صغري كنت أتمنى دائماً أن أكون مضيفة طيران حتى أطوف العالم وأرى عجائبه».

وهنا ظننت أنني الآن عرفت سبب ضيق سمراء.. إذاً فقد درست المحاماة إطاعة لرغبة أبيها واعتقدت أنها متذمرة من سلطة أبيها التي فرضت عليها أمراً لا ترغبه في مصير حياتها. ففوجئت بقولها: «فوضعت رغبة والدي فوق رأسي، وعكفت على العلم، حتى حققت له ما تمنى.. وليتني أرد بهذا قطرة من بحر جوده وعطائه في سنوات عمري.. فمازال يقدم لي العون في كل أيامي.. هو وأمي لا حرمني الله منهما، ورزقني ببرهما كل ما أتمناه». بارك الله في هذا. إذاً لا رفض ولا مشكلة، بل إن إطاعتها لرغبة والدها كانت عن اقتناع، أو قد يكون صمتاً عن التعبير عن رغبتها الحقيقية، ثم تبين في قولها: «لكني بعدما كبرت أدركت أنها (تعني مضيفة الطيران) ليست الوظيفة المناسبة للمرأة، ذلك الكائن الرقيق لا يستحق حياة الترحال وعدم الاستقرار». فإذا وجدت الطاعة والتفاهم فأين إذاً الهموم المكبوتة التي تستدعي الصمت والانطواء؟

ثم تستطرد سمراء: «أنا وحيدة ولي نفس شفافة ومشاعر فياضة وحنان بلا مدى، وقلب أرق من قطرات الندى على أسيل الورد». وماذا بعد؟ فلازلت لا أجد سبباً لصمتها. وتابعت القراءة إلى أن وصلت إلى حوار بين سمراء وأمها التي تقول لها: «هناك رجل طيب وهو صديق لأخيك ياسر يبحث عن زوجة صالحة». وتتابع الأم حين تسمع رفض ابنتها سماع هذا الموضوع: «حاسبي نفسك كم رفضت من خطاب صالحين». وهنا تبين لي سبب صمت سمراء عن قبول أي خاطب يتقدم للزواج منها.

إنها – وهي الفتاة التي تحظى بتعليم عال ووظيفة مرموقة – لا ترغب في الزواج بنفس الطريقة التقليدية التي مر بها إخوتها، والتي غالباً لا يكون لفكر المرأة وقلبها اعتبار فيها، بل إن رغبتها هذه كانت قطرة من فيض أحاسيس هيمنت على كل روايتها تتبدى في مناجاتها لموج البحر، «أيها الموج.. بدأت العاصفة تثور وتهب على أغصان قلبي.. من هو ياترى ذلك الطائر الجميل الذي سيغرد على تلك الأغصان فيكسبها جمالاً من أنت يا حبيبي؟» وهنا تجعل الرواية الحب هو الغاية المنشودة والهدف الأوحد في حياة المرأة، فهي تنتظر فارساً رسمت له صورة في

خيالها، وكلما تقدم شاب لخطبتها، ترفضه لأنه لم يطابق صورة فارسها. هذا هو لب الموضوع في (عندما ينطق الصمت)، إنه المحور الذي تدور حوله القصة الحقيقية التي تبدأ بإعصار يداهم قريتها - قرية المرجان، وتهطل الأمطار الغزيرة فتغمر بيوت القرية، بما فيها منزل سمراء، ويأتي رجال الإنقاذ لينقلوها مع والدها وسكان القرية إلى قصر مرتفع فوق جبل، يملكه المليونير السيد غريب. وهنا تجد ضالتها المنشودة تتجسد أمامها فجأة في صورة ابن صاحب القصر الذي ترى فيه صورة فارسها المنتظر، فتضطرب حين تراه وتفر هاربة منه. وبعد انحسار العاصفة وعودة الأسر إلى منازلهم، وكعادتها في الجلوس وحيدة ليلاً على شاطئ البحر. تسمع ذات ليلة نباح كلب (معن) ثم تجد فارسها أمامها، وتعلم منه أنه درس الطب في أمريكا، حيث يقضي حياته مع والديه وأخته متنقلاً بينها وبين القرية، وأنه هنا الآن ليقضي فترة التدريب في المستشفى. وتتكرر اللقاءات بنفس الطريقة، ويتبادلان الاثنان المشاعر الصادقة، التي كان يمكن لها أن تتكلل بالزواج، لولا تعنت والدة (معن) وتمسكها بوعد قديم بين الأهل بتزويج ابنها لابنة أخيها.. ويصر كل من (معن) ووالدته على موقفيهما، فيمرض ويصاحب بالحمى حزناً وغماً، فتزيد حالته سوءاً، وينقل إلى مستشفى المدينة، وهناك يعلم والده وخاله سبب مرضه فيحله الخال من الوعد.. وتتحقق أمنية الحبيبين. وتنتهي القصة بهذه النهاية السعيدة، فينطق صمت (سمراء) زغاريد الفرح ابتهاجاً بالزواج المنتظر...).

هذه قصة (حنان) التقليدية التي لم تأت بجديد، وقد أعادت إلى الأذهان الفكرة التقليدية لهوية المرأة التي تقضي بضرورة كونها زوجة وأماً لطفل يستحسن أن يكون ذكراً، لتكمل أنوثتها!! وإن كان هناك صورة مميزة للصديقة (أسيل) التي كانت أصلب من سمراء إرادة، وأكثر شجاعة في المواقف الصعبة. وتعزو الكاتبة ذلك للظروف السيئة التي صادفتها أسيل في حياتها من قسوة أبيها وظلمة لأمها، حتى إنها لم تحزن عليه عندما توفي مع أمها في حادث سيارة، ربما لأنه كان سبب الحادث. ثم تحملت أسيل المسؤولية صغيرة في تربية أختها وأخيها ورعايتهما، حتى تزوجت أختها من رجل سيئ كان سبباً في قطيعة أختها لها، (ويلاحظ هنا كيف تم

إظهار الرجال بصورة قاتمة تبدي للقارئ أن كل الرجال سيئو المعشر (إلا قلة). لهذا كانت (أسيل) تشعر بأن الحياة قد قسمت عليها منذ أول نشأتها، وأن الله أكرمها بصداقة (سمراء) حين التقت بها في مكتب المحاماة كزميلة عمل.

وتصور الكاتبة صلابة (أسيل) في مواجهة الأحداث، وحسن تصرفها حين داهمت العاصفة بيت سمراء. كما تصورها أقدر على إخفاء عواطفها أمام من تحب وأكثر محافظة على التقاليد، وتوضح ذلك في قول أسيل: «نعم يا سمراء أول لقاء التقيت فيه بمعتصم حدث لي مثل ما حدث لك، لكنني وضعت حداً لمشاعري وامرتها بالصمود والكبرياء، فلم أقع فريسة لعطش حرماني، بل قاومت وها أنا ملك له، وهو ملك لي».

هذا ما قالته حنان في روايتها ورغم أنها حفلت بصور جميلة كالترابط الأسري، والشعور بالأمان مع الرجل الطيب، وأنه بدون هذه الصحبة لا يقوم مجتمع مثالي، كما في قولها: «وداعاً لك في عالم ارتمى في أحضان المادة، إلا إذا كان معك رجل الطيبة ورجل الأمن ورجل بمعنى الكلمة، وإذا لم يكن معك، فأنت لست معنا، هذا هو عالم الفراغ.. عالم الوحدة»، وكأن الرجل هو مصدر الأمان للمرأة وأن حياة المرأة لا تدور إلا في فلك الرجل. ثم صورة العطف على الحيوان في الكلبة التي تعاني من ألام الولادة أثناء الإعصار وتعرض (سمراء وأسيل) للخطر في سبيل إنقاذها، وهيمنة بعض الخرافات على العقول في قول الأم «يقال إنه رأى امرأة تخرج من البحر فحدثها وأحبها، ولم تكن من الإنس، وعندما أراد الزواج من فتاة أخرى أصيب بالجنون!»، ثم إظهار صورة (أسيل) الملتزمة بقوانين العمل.

رغم جميع هذه الصور التي ذخرت بها القصة فإن حنان لم تأت بمواضيع وأفكار جديدة، وكان أسلوبها مغرقاً في الرومانسية وتصوير الحب العذري حتى ليخيل للقارئ أنه يقرأ مقطعاً في كتابات المنفلوطي أو الرافعي أو جبران مع الاحتفاظ بحق هؤلاء الأساتذة بالأسلوب الأدبي الرفيع، فالصورة التي رسمتها كانت أقرب إلى تجسيد الضعف والانكسار، فهل يمكن لشابة تمارس المحاماة أن تكون

على هذه الدرجة من الإفراط في الخيال وذرف الدموع عند كل لقاء مع الحبيب؟ وإن فعلت الأنثى هذا فكيف لطبيب عاش ودرس في أمريكا أن يكون بنفس ضعفها وخيالاتها وكان يمكن أن يغلب قالب الضعف على القصة بكاملها، فقد كانت الكتابة في بعض المقاطع شاعرة أقرب منها روائية حيث صاغت عباراتها بجمل وكلمات أدبية جيدة تراوحت بين البوح الذاتي والأسلوب الإخباري الذي هيمن على جو القصة كلها وبين أسلوب الحوار المسرحي الذي كان يعترض مواقف السرد، إضافة إلى رسائل عدة تضمنتها القصة التي جاءت خليطاً من كل هذه الأساليب، وفي أكثر من موقف كان يصعب التفريق بين شخصية الكاتبة وشخصية البطلة وكأنها تتحدث عن نفسها.

كما جاء في مواقف أخذت الطابع التمثيلي في كثير منها، خاصة عندما صورت (معن) يتهاوى إلى الأرض في المستشفى صارخاً معبراً عن رفضه للزواج ممن لا يهوى. أو موقفه عندما ينشغل وهو في صالة المطار بقراءة رسالة حبيبته حتى أنه يغفل عن نداء الطائرة بالإقلاع، فيتخلف عن الرحلة التي كان يعتزمها.

تقول صديقة عريبي – الناقدة النسوية المعروفة – بأنه «لكي تتقي الكاتبات شر هجوم النقاد اللاذع وتهميشهم لدورهن وعدم الاعتراف لهن بالإبداع – تضطر بعضهن إلى التضحية بذاتيتها – باسمها – وهو كيانها – وتلجأ إلى أسماء مستعارة، وتستخدم لرواية أسلوب الراوي المذكر، ولكن على عكس ذلك نرى أن حنان كتوعة استخدمت أسلوب الرواية المؤنثة مما قد يبين التصميم على تأكيد الذات لدى البطلة والكاتبة على حد سواء في محاولة لإيصال رسالتها».

وأخيراً أجدني أقول في نهاية المطاف إن كانت هذه الرواية هي إحدى بدايات كاتبة تسير على الطريق، فإنها تبشر بمستقبل لكاتبة جيدة، عندما تصبح أكثر نضجاً في كتابتها وأكثر عمقاً في معالجة الأحداث والإحاطة بها، وأكثر واقعية في أفكارها وأساليبها.

ولعلي هنا أستشهد بما قاله الأستاذ يعقوب محمد إسحاق في تقديمه للرواية بأن «هذا العمل يستحق النشر رغم أنه باكورة إنتاجها، ربما لأنه يصور أحاسيس أنثى، قلما تتجرأ، فتحاول التعبير عن نفسها بقلمها، لأن رصد المعاني ليس عملاً سهلاً، بل هو عمل في منتهى الصعوبة، وقد لا يرضي جميع القراء» (ص 9).

*** الخاتمة:**

إن وضع المرأة في الوقت الحاضر وما حققته من إنجازات ما هو إلا نتيجة للمحاولات التي قامت بها الكاتبات في السابق، ومهما كانت كتاباتهن المبكرة فجة فلا نستطيع أن ننكر تأثيرها على تطور المرأة الحالي بزيادة وعيها بواقعها وحقوقها وإمكاناتها، ولذا فينبغي أن نحترم النص بعيوبه ومزاياه.

* نقاط تحت المجهر:

* تضارب القيم في المجتمع ومخالفة تعاليم الدين مصورة بلقاء الحبيب في الخفاء، لولا أنها استدركت الأمر في الصفحات الأخيرة في تصويرها لأسيل كشخصية صلبة الإرادة محافظة على قيم مجتمعها.

* رفض من يتقدم لها جملة وتفصيلاً.

* انتقاد بعض العادات البالية في المجتمع مثل اتفاق الأسرتين على حكر تزويج أبنائهم لأشخاص محددين من أفراد العائلة.

* تربية الكلاب في مجتمعنا السعودي ظاهرة غريبة وتخالف عاداتنا وقيمنا.

* إظهار عدم بر الوالدين من صديقتها أسيل وهذا طبع غير محمود. مما يثير جدل حول شخصية أسيل وطباعها.

* إظهار الرجال بصورة قاتمة تبدي للقارئ أن كل الرجال سيئو المعشر إلا قلة.

* وجود بعض الأخطاء اللغوية والإملائية الناتجة عن الأخطاء الطباعية وهذا داء لا يكاد يخلو من كتاب.

المداخـــلات

• الأستاذ أشرف سالم:

(عندما ينطق الصمت) في الصفحتين الأولى والأخيرة، علمنا منذ الصفحة الأولى أن هذا هو العمل الأول لأديبتنا الواعدة، ومن هذا المنطلق يمكننا التغاضي عن نقاط الضعف ومواطن الخلل، ونقول إن العمل لا بأس به كتجربة بداية، إلا أن الصفحة الأخيرة حملت لنا دعوة كريمة من الكاتبة تؤكد أنها تسعد بالنقد وتطلب الآراء، مما يرفع عنا الحرج في مصارحتها بملاحظات نهديها إليها لتجميل الأعمال القادمة.

في هذا العمل نقلتنا حنان كتوعة إلى أفلام السينما القديمة أيام الأبيض والأسود، ونستطيع أن نسرد لها قائمة من الأفلام التي قدمت نفس الفكرة، بل ومعظم المشاهد والأحداث، ولكنها قبل الدخول في أحداث الفيلم مرت ببعض أشكال الدراما البسيطة الأخرى، مثل المنولوجات ذات الوجدانيات الرومانسية التي تكثفت في بداية القصة ونهايتها وتناثرت بين أحداثها، وبعض المواقف التي تذكرنا بالقصص المدرسية، مثل صفحة ونصف في الحديث عن حنان الأم، بل ذكرتنا بألغاز المغامرين الخمسة عندما حدثتنا عن العاصفة والسباحة في أرضية المنزل وإنقاذ الأب.

الأطرف من ذلك بعض العبارات المستعارة من أفلام الكرتون المدبلجة

للأطفال، مثل :«هيا يا سمراء تعالي معي ولا تخافي، فالموت من أجل مساعدة الحيوان دليل حبنا للرحمة». فهي عبارة ساذجة تشابه تلك التي وردت صفحة 73 وفيها يطالب الخال العريس بالحرص على حضور حفل خطبته.

أيضاً أوقعتنا حنان في بعض المتناقضات المدللة. فأنا مثلا تهت في المكان، هل هو ثول مثلاً، هل هو رابغ؟ بل هل نحن أصلا في السعودية؟ لا يوجد في السعودية كلية حقوق ولا محاميات ولا مكاتب ضخمة يتوظف فيها الرجال والنساء معا. فهل نحن في مصر أو سوريا؟ ربما، ولكن في هذه البلاد لا يشجعون العميد (فريق الاتحاد)، ويندر فيها ابتعاث شباب يدرسون في أمريكا، ولا تستعمل الأسر هذه العبارات الحجازية مثل (رحيمي). تناقض آخر يظهر في شخصية الثري الذي يوصف بأنه من وجهاء القرية وأنه من رجالات الوطن المخلصين، ثم نكتشف أنه أصلا مقيم في أمريكا مع كل أفراد أسرته، ولا يأتون إلى الوطن إلا زائرين. وأغرب التناقضات سماح الرجل المسن للشاب الغريب بالجلوس بجوار ابنته النائمة في المقعد الخلفي من السيارة بدلا من أن تعود أمها للجلوس بجوارها ويجلس الضيف في مكانه الطبيعي تكريما له ومراعاة للأصول سواء كنا في الحجاز أو حتى في مصر أو سوريا.

* الأستاذة سهام القحطاني:

عندما نأتي إلى هذا العمل الروائي أو العمل القصصي حاولت أن أغير منهجي في القراءة، فاتبعت هذه المرة سلطة المتلقي أو سلطة التلقي وتجاوزت سلطة المعيار، فنظرية التلقي تقوم على أنه لابد أن نحفر النص حتى نحصل على فكرة تحتية نخلق من خلالها نصا آخر عن طريق التأويل، وأنا حفرت ثم حفرت، فلم أجد في نهاية المطاف سوى الفراغ أو مماثل الفراغ (اللارؤية). العمل بوجه عام أرى أنه غير ناضج على مستوى الموقف الرؤيوي وليس الموقف التشكيلي، فقصص الحب ليست قصصاً بسيطة أو كتابتها بسيطة، إنما لابد أن تحمل رؤية أيديولوجية.

أيضا نلاحظ أن أثر الأدب في النص مفقود، والأثر الأدبي هو في حد ذاته خطاب ينتجه السارد ويتوجه إلى القارئ، وهي عبارة عن محصول الطريقة التي يستطيع من خلالها المتن الحكائي بمجموعة من الأحداث المتعلقة فيما بينها أن يقدم لنا أخباراً وأن يقدم لنا حوادث معينة يقتنع بها القارئ حتى تؤدي إلى أثر معين، وهائنذا وجدت أنه وللأسف الشديد فقد في هذا النص.

النص أيضاً في العمل السردي أجد أنه نص مغلق كالعادة لم يتجاوز نمطية النص المغلق على نفسه، فعبر عن دلالاته أو عن قوانينه الداخلية مشبعاً بحاجته الذاتية، بل إن كل الأمور التي كانت تدور للمكان والزمان والأحداث كانت تدور لتحال في نهاية المطاف إلى ذات الشخصية أو إلى الحدث الفردي في هذا النص.

بعض الكتاب يستسهل كتابة قصص الحب ظاناً أن الخطاب في هذا النوع من الكتابة لا يكلف جهداً أيديولوجيا أو سردياً، وهذا أمر غير صحيح، لأن الخطاب في العمل السردي كونه موجود لفظياً يفترض متحدثاً وسامعاً، يكون للطرف الأول نية التأثير في الطرف الثاني ليشكل أثراً معيناً، وهذا ما يميز الخطاب كجملة خطابات شفوية، متنوعة أولا وتتعدد في صيغ الضمائر ثانياً، ولكننا نلاحظ أن الخطاب الشفوي كان خطاباً قاصراً على فترة معينة. كانت الضمائر مقتصرة في ضميرين أو في ضمير واحد. أيضاً نلاحظ أن النص فقد التضاد وفقد الازدواجيات وفقد الانسياح، وهذه الأمور كلها هي التي تنقذ النص من كونه نصاً مغلقاً إلى نص مفتوح.

النص أيضاً كما بدا عند الكاتبة مجرد عينة لسلوك السني، أنا أتفق أن النص هو عينة لسلوك السني، لكن لا ننكر أيضاً أن النص لابد أن يكون تجربة حياتية في ذاتنا، وهذا معناه أنه يؤنب علينا حياة بمتعلقاتها المنطقية التي تتوافق مع رؤية القارئ، يعني أنا لا أستطيع أن أحدد المكان. هل هناك كلية حقوق في المملكة؟ هل المرأة تستطيع أن تعمل في الحقوق؟ أنا مؤمنة أن النص الأدبي هو تجربة إنسانية مفتوحة، لكن أيضاً لابد أن تراعي التفاصيل الدقيقة، وهذه التفاصيل هي التي

تعرض لنا واقعية هذا النص. وأريد أن أقول أيضا إن النص الجيد هو النص الذي يعتمد على اللامعقول أو النص الذي ينمو خارج المكان أو الزمان وفي نفس الوقت يتوازن مع التفصيلات، وهذا للأسف الشديد لم نجده في النص.

أخيراً، النص قصة جميلة فرضت حلم فتاة أو البحث عن فتى الأحلام، لكن أنا أتمنى من كاتبة النص أن تتناول هذه الرؤية بشكل آخر يؤدي إلى واقع يتناسب مع الثورة التي تمر بها المرأة السعودية.

• الأستاذ علي المالكي:

يأخذ القارئ لرواية (عندما ينطق الصمت) بعدد كبير من الملاحظات والتساؤلات التي يمكن أن أحصرها في الآتي:

– تتحدث الرواية وهي مغيبة لخصوصية المكان، ولذلك لا يوجد أي شيء يدل على مسرح الأحداث، وهذا قد حرم الرواية الكثير من إيحاءات ودلالات المكان النابعة من خصوصيته.

– جاءت بنية الرواية عبارة عن تقارير مباشرة يتخللها الكثير من لغة البوح والخواطر. وقد كان لافتقاد هذه اللغة ذلك التناسق والتمازج بين لغة المباشرة ولغة البوح الحافلة بالكثير من المجازات المتداخلة بغير أدنى مبرر دور كبير في عدم وجود أي ملامح للبعد الفني أو الجمالي في الرواية.

– انسحبت تلك المباشرة الخاصة باللغة إلى أسلوب عرض الشخصيات ووصفها، فبدلاً من أن تتشكل الشخصيات من خلال عملية السرد، نجد أنه بمجرد ظهور أي شخصية يأتي بعدها مباشرة سيرة ذاتية خاصة بهذه الشخصية، ويظهر ذلك بشكل واضح في وصف الرواية لأفراد أسرة البطلة في الصفحات 14 و15 و16، ووصف شخصية (أسيل) صفحة 23 والذي تكرر في صفحة 34. ولم يكن هذا الأسلوب محسوباً على السارد فقط، بل إنه تعدى إلى شخصيات معينة في الرواية. فهذا (معن) في صفحة 41 و42 يسرد سيرته الذاتية أيضاً.

- يجد القارئ تكرر عبارات مثل «صراخ صمتي» صفحة 60، و«حوار الصمت» صفحة 61، وكذلك «سمراء في صمتها الذي طوى ما تبقى من الليل بين ذراعيه كي ينام في صمت حبها» صفحة 67، فيحاول القارئ لهذه العبارات أن يجد نوعاً من الترابط بين النص وعنوانه، حتى ليظن أن الصمت لا ينطق في هذه الرواية فحسب بل إنه يثرثر كثيراً.
- وجود بعض الأمور غير المبررة فنياً أو موضوعياً، ويمكن أن نثيرها على شكل تساؤلات بسيطة:

* لماذا هذا الابتسار السابق لأوانه في توطيد العلاقة بين سمراء وأسيل؟ ففي صفحة واحدة وهي صفحة 22 تتعرف سمراء على أسيل في المكتب وتجد أنها صديقة حقيقية تملأ عليها وحدتها وتحد من أحلامها الجارفة ومن هيمنة صمتها، وقد كان من الأفضل ترك هذا التوظيف لعملية السرد بدلا من إيراده بهذه السذاجة.
* ما علاقة الدكتور بتفاصيل قصة (معن) مع ابنة خاله (نوران) صفحة 74؟
* ما هي القضية التي تحاول الرواية أن تتحدث عنها، وأين العقدة وفكها التي تعد من أركان الفن الروائي؟

في اعتقادي أنه إن كان هناك قضية تعرضها الرواية فهي قضية ليست فكرية أو حضارية، وإنما هي قضية فنية تتلخص في هذا السؤال المهم: ما هي الرواية؟ وما هي أبرز تقنيات هذا الفن السردي؟ وما هي الأركان والأسس التي يحتاجها أي عمل روائي ليكون عملاً ناضجاً على الأقل فنياً؟

إنني أعتقد أن الكاتبة قد وقعت فيما وقعت فيه بسببين، أولهما: عدم وجود تصور ذهني واضح ومحدد لفن الرواية سوى أن الرواية مجرد شخصيات تعتمد على حوارات تتخلق من خلالها الأحداث، متجاهلة من خلال هذا التصور أهمية العقدة والحبكة، وذلك الخيط السحري للتناسق بين الشخصيات والأحداث، وثانياً،

أن الكاتبة اعتمدت على الخواطر والبوح بشكل أساسي حتى ليظن القارئ أن تلك الخواطر وجدت أولاً، ثم تمت محاولة الربط بين بعضها البعض بهذا النص المفكك.

وأخيراً يجب أن أعترف بأنني استفدت من هذه الرواية بأنها جعلتني أعود إلى بعض الكتب المتعلقة بنظرية الرواية وكتابتها، وهو ما أطمح أن تفعله الكاتبة أولا إذا رغبت في تكرار المحاولة الروائية، فكون هذه الرواية وهي باكورة إنتاجها لم تصل إلى المستوى المطلوب من النجاح فإنني أعتقد أن هذا لا يشكل نهاية المطاف بالنسبة لها، بل إنه يشكل حافزاً ودافعاً للكتابة بشكل أفضل في المرة القادمة ومحاولة الاستفادة من عثرات التجربة الأولى. وأخيراً أشكر الدكتورة عفت على قراءتها، ولكن أوجه لها هذا التساؤل: ما هو السبب في تركيزها على ناحية المضمون وإغفالها للجانب الفني في الرواية؟

* الدكتورة خيرية السقاف:

أشكر لكم رجالاً ونساء هذا الاحتفاء الذي يمثله هذا الجمع في احتواء الآخر من خلال تبني مبتدئ في مجال الإبداع بمثل ما هو الاحتفاء بانضمامي إليكم حتى ولو كان للاستماع. وأشكر الترحيب الذي شملني به الإخوان، وخاصة في البدء سعادة الأستاذ الدكتور عبدالعزيز السبيل من الرياض، والعزيزة الدكتورة عفت خوقير، والدكتور حسن النعمي والحاضرات والحاضرين.

في الواقع أنا لم أقرأ هذه القصة الطويلة أو الرواية إلا في أثناء عبوري من الرياض إلى جدة، لذلك مررت مروراً عابراً على كثير من عبارات حنان التي التقيتها في المدينة قبل فترة، فوجدت في وجهها الكثير من الطموحات للوصول إلى موقع معين في مجال الحرف، وفي هذه الصفحات التي استطعت أن أقرأها، تلمست تعبيرا عن وجه خفي لواقع المرأة في مجتمعنا، وهو في الواقع وجه مكشوف معتاد، فيه المرفوض وعلى وجه التخصيص في الآونة الأخيرة التي كشفت النار تحت رماد

الرفض لأشياء كثيرة في الثقافة القيمية التي وُجدت من اللاوعي لدى المرأة، ولم أزد على ذلك في هذه القصة الطويلة التي وقفت عليها.

قراءة الدكتورة عفت أضفت علي بعد ذلك بقية ما لم أتحصل عليه في قراءتي لهذه الرواية، مثل رضاء الوالد عند الموافقة على دراسة ما تريد، والزوجة الصالحة عندما وضعت الكاتبة عباراتها لبحث الرجل عن الزوجة الصالحة، ثم رفض الطريقة المعتادة للزواج، وأيضا النظرة القاتمة من قبل المرأة للرجل بصفته الجانب السلطوي على المرأة في هذا المجتمع.

من جانب ثان وجدت في الصفحات التي قرأتها أن لديها كثيرا من تكرار كلمة (الصمت) بحيث إنها توحي كأنما الصمت يصرخ ويتحدث، بينما يُكتشف حسب ما سمعته أنها فتاة حالمة كثيرا، واستخدمت الرفض والحب لفارس الأحلام. ولو نظرنا إلى الصمت وأخذناه كرمز لوجدناه هو الدافع القوي لتحطيم ما هو واقع في الثقافة القيمية من أشياء مرفوضة من قبل المرأة في لاوعيها.

كل الذي استطعت أن أجده من خلال هذه القراءة السريعة أنها استخدمت أيضا في تعبيراتها كلمة (الصمت) واستخدمت (الأمل)، ثم استخدمت الفجر والصبح، ولا أعرف لماذا استخدمت بريق الأمل، وصبح الأمل واستخدمت فجر الصبر؟ فلو وجهت لها سؤالا وقلت لها: ما هي الفوارق بين مراتب البريق أو الفجر أو الصبح؟ لماذا الأمل وربطه بالبريق، ثم الصبر وربطه بالفجر، ثم الأمل وربطه بالصبح؟ ربما تكون كتبتها تحت تأثير رومانسي وأحلام كثيرة، فلعلها في مستقبل تجربتها وطموحها وقراءتها المتواصلة، ثم دربتها في كتابة النص القصصي سوف تتخطى وتتجاوز الكثير مما لم أستطع في الواقع أن أؤوله مما قرأت في هذه القصة، شكرا لاستماعكم وأعتذر على الإطالة.

*** الدكتور محمد نديم:**

قد قيل تقريبا كل ما يمكن أن يقال حول هذه الرواية، وعلمنا أنها رواية لكاتبة

مبتدئة، وهذه أول رواية لها. فهذا وضعنا في حرج، لا نريد أن نثقل أو نبدي كثيراً من الشدة معها، ولكن كل عمل أدبي ولو كان مبتدئاً يحتاج إلى العناصر الأساسية أو المقومات التي تجعله عملاً أدبياً.

أول شيء افتقدته في هذه الرواية هو عنصر مهم، وهو التشويق. التشويق وسيلة مهمة جدا تستخدمها الفنون جميعاً، ففقدانها عنصر التشويق يجعل القارئ أقل اهتماما بما يحدث، ويحاول أن يقلب الصفحات ليصل إلى نهاية الحكاية، هذا مهم جداً.. وهي ليست نصيحة لكنه واقع.

شيء آخر هو استعمال الحوار في النص السردي، الحوار ليس مجرد أن نكتب اسم المتكلم ونسرد قوله، ثم يجاوره آخر يسرد قوله، الحوار حوار مسرحي له وضع آخر. أما أن نأخذ قطعة من الحوار ونضعها في نص سردي فهذه يجب أن توظف. ويذكرني هذا النص بكتاب ترجمته من بين الروايات التي ترجمتها مؤخراً، تُرجم من القرن التاسع عشر بنفس الطريقة أنه حوار يوضع فيه كلمة، ثم نقطتين ويتكلم شخص، يرد عليه الآخر وينتهي الأمر، إذن قضية توظيف الحوار مهمة جداً.

طبعاً أركان الرواية ذكرها الزملاء الأعزاء، وأظن أن الرواية ركزت على الحدث فقط. قصة متسلسلة لها أحداث متشابكة وبقية العناصر لم تنل حظها من المعالجة. هناك بعض الأخطاء اللغوية ربما تستدركها الكاتبة نفسها في النص حول (أصبح) وخبرها واسمها.. إلخ. أيضاً هناك بعض العبارات التي لصقت بقلم الكاتبة، وأملي أن تتخلص منها. وهذه العبارات لم تعد تكتب الآن إطلاقاً، فهي عبارات باروكية كما يقال في اللغة الأجنبية يعني كثيرة التزيين والتنميق، آخذ عبارة واحدة كمثال حتى لا أثقل: «إذاً أرجو منك أن تحكمي علي بالأشغال الشاقة داخل عينيك»، هذه العبارة لا تعبر عن شيء، وهذه الطريقة في الكتابة والتشبيه تجاوزتها اللغة العربية بكثير، وهذا متكرر وكثير الورود في النص.

* الدكتورة فاطمة إلياس:

البطلة في رواية حنان بطلة خارقة، درست المحاماة وحصلت على ليسانس حقوق ليس هنا طبعاً، تدربت في مكتب محاماة، لكن سمراء الجزيرة لا تقود السواري، فوالداها يقومان بهذه المهمة، وهما لا يمانعان من جلوسها وحبيب القلب بقربها وهي نائمة في الخلف يحتضن وجهها، فبالله عليكم أين نحن؟ هل شخصية سمراء وتفاصيل حياتها الاجتماعية والمهنية بعيدة عن حقيقة واقع بقية السمراوات؟ هل هي تجسيد لما هو مفقود أصلا؟ تجسيد لرؤى وردية اقتنصتها حنان في لحظة حلم أو افتتان بأفلام وروايات تحكي واقع كل امرأة إلا واقعنا الذي اتسم بخصوصية ذات نمطية محددة.

* الأستاذ صبري رسول:

أولاً أشكر الدكتورة عفت خوقير على قراءتها وأقول لها، لم تبيني غياب الخطاب الاجتماعي في الرواية إذا كان الخطاب غائباً، أو لم توضحي هذا الخطاب إذا كان موجوداً، إذا اعتبرنا أن الزواج والعاطفة شأن ذاتي، وليس خطاباً اجتماعياً. ربما اقتصرت الدراسة في العنوان (إبحار في خواطر امرأة) وهي خواطر حقيقة.

في تصوري الخطاب الاجتماعي في الرواية لا يرتقي إلى مستوى المسائل الملحة المطلوبة، فمثلاً سمراء لها أخوات وأخوة كلهم تزوجوا وخرجوا من المنزل وهي خريجة جديدة من إحدى الكليات، وموظفة في مكتب جيد ومرموق، ورغم ذلك كأنها تحمل هموم الدنيا كلها. في تصوري هذا شيء غير مبرر فنياً. كذلك هموم ذاتية سيطرت على نفَس الرواية. وهذه الرواية تضيف رقما لأرقام سابقة للروايات السابقة التي لا تتبنى مواضيع كبيرة تهم نصف المجتمع، فثمة غرابة في التصوير. وكذلك هناك غرابة في تصوير المكان وما يجري فيه من أحداث، فقرية المرجان تشبه قرية على الساحل السوري، واللقاءات فيها من اللهفة والحرارة ما يجعل المكان منفياً أنه

في سواحل المملكة. في صفحة 41 مثلاً في اللقاء الأول بعد العاصفة، يلتقي معها، فيضع عليها معطفه، بدأت حميميته من اللحظة الأولى.

* الأستاذة أمل القثامي:

أشكر الدكتورة عفت خوقير على هذه القراءة. أظن أن صمت حنان هو صمت ناطق بالصمت الصامت. فوضوح الفكرة وبساطة الطرح وقرب الرؤية عوامل عمقت صمت الكاتبة، فباتت الرواية كمسلسل مألوف قتل جذب القارئ وبلغ به الانعدام التشويقي. وبذلك نجد أن الرواية لم تبلغ سن النضج الإبداعي. كما ساعدت الرتابة والترهل في عدم تماسكها فنياً ودلالياً، فهي لا تأخذ بيد القارئ إلى عالم التساؤل ولا مجال فيها لتداعي السرد المعمق. فالحدث الأهم لديها هو الوصول إلى خاتمتها، ململمة بذلك أطراف القصة، مقحمة بحوارات تقليدية مبتورة وكلمات حاولت رصها في جلسات كلاسيكية، مثل قولها: «حينما كنا سوياً في هيامات جميلة، غادرت أحزان قلبك لأعوام قليلة.. إلخ».

الرواية طبعت عام 2003. وهذا يعني أنها لا تمثل مرحلتها عطفاً على تواضع مستواها الفني مقارنة بغيرها من روايات المرحلة في الكتابة الروائية النسائية. فهل هذه الطريقة في الكتابة ناتجة عن معاناة من سلطة اجتماعية أو دينية تمنعها من الانطلاق في التعبير عن قضاياها. فالملاحظ أن كتابة المرأة تدور في نطاق ضيق يحوم حول حرية الكتابة ولا يقع في حماها. لذا نرى معظم الكتابات لا تسلط الضوء على مجتمعنا، ولا تدخل بَواطنه، بل تصفه وصفاً عابراً، وتسقط عليه أيديولوجيات خارجية عما عهدناه، أي أنها تسير في أجواء بيئية أخرى تحاول من خلالها توسيع نطاق كتابتها وتحررها من قيود الممنوع. فمثلاً في روايتنا اليوم نجد المحاماة ونحن لا ندّرس المحاماة للفتيات. أيضا ما ذكر الأساتذة من وجود الكثير من النماذج الخارجة عن نطاق بيئتنا كالعائلة الانفتاحية، فلماذا إذاً تلجأ الكاتبة السعودية لاستلهام واقع غير واقعها المعاش؟ أترك السؤال لتشابك الأوضاع وانقلاب المجتمع.

* الأستاذ عادل خميس:

قبل أن أدخل في مضمون الرواية أقول إن إحدى المشاركات وأظنها الأخت سهام قالت جملة غريبة، وهي أن بعض الناس يكتب في الحب لأنهم يعتقدون أنه سهل، وهذا غريب. فالحب هو أقرب شيء لنا لذلك نكتب عنه، لكنه ليس سهلاً. ولا أظن أن هناك أحداً يظن أن الحب سهل، لكنه شيء قريب جداً، وأقرب ما نفكر أن نكتب عنه هو الحب.

أما قراءة الدكتورة عفت، فأنا أرى أنها كانت كالرواية عفوية، فهي لم تبتعد بالمضامين ولم تغُص كثيرا في ما لم تقله الرواية، بل إنها ركزت على المؤلف الحقيقي حنان، ولم تكن تركز على المؤلف الضمني أو على السارد أو على الرواية والعمل، حتى أن كثيراً من المشاركين أيضا كانوا يعتمدون على قراءة المقدمة والخاتمة.

ما أريد قوله أننا نريد أن نعتمد على العمل الأدبي وما ينتجه. وكنت أتمنى أن تغوص الدكتورة عفت في نفسية السارد، في جو العمل نفسه، خصوصاً وأننا نتحدث عن الخطاب الأنثوي. فهذا العمل فطري يتحدث عن الأحاسيس والمشاعر الباطنة. وهنا نقطة انطلاق جميلة للحديث عن فطرية الخطاب الأنثوي في الرواية للمرأة السعودية.

* الأستاذة نادية خوندنة:

نرحب بالدكتورة خيرية السقاف، ونرحب أيضا بالدكتورة عفت خوقير وعودتها لنا بالسلامة، ونشكرها على قراءتها التي لم تكن عفوية أبداً. الملاحظات التي لدي ربما غطاها معظم الحضور فلن أضيف جديدا سوى أن أقول أن الكاتبة الأستاذة حنان مصطفى كتوعة عندما اختارت موضوعها وقدمته، أولاً هذا الموضوع ربما يعبر عن معظم الفتيات، وبالدرجة الأولى الفتيات السعوديات، وأنا كنت آخذة عليها كما قدمت الأستاذة سهام القحطاني عدم وضوح المكان، ولكن إذا نظرنا إليه

من ناحية إيجابية، فربما أنها تركت المكان مفتوحا لتشابه أحوال الفتيات العربيات في معظم الأقطار العربية، ربما قد يكون هذا في بالها، ويمكنها بالطبع أن توضح لنا هذه النقطة، ولكن نحن نرى أن هناك تداخلاً في قضية المكان، فهو حين يوحي أنه قد تكون مسرح الأحداث دولة عربية شقيقة يمكن أن تكون مصر بكلية المحاماة ووجود مكتب محاماة، تعود وتخبرنا أن هناك قسماً نسائياً وقسماً رجالياً، مما قد يوهم القارئ أن هذا الشيء يمكن أن يوجد في أي مدينة سعودية، وبالذات هذه النقطة توضح لنا كيف أن القصة كلها تعبر عن حلم فتاة عربية أن تتزوج بمن تحبه، ويُحدث في حياتها إعصاراً وعاصفة، وهذا ما أرادته ربما أيضاً بتوظيفها للعاصفة، فظهور فارس العمر بالنسبة لها ارتبط بالعاصفة، لأنها بالفعل كانت تعتبر أنه عندما تراه يحدث في داخلها بركاناً وشيئاً غير عادياً.

النقطة الثانية بالطبع هي الحوار، وقد غُطيت هذه النقطة، ولكن ليتسع صدرها لي بنقد ربما يكون صعباً، أن الحوار كان يقدم بطريقة فجة، ويُذّكر بقطع إنشائية في كتب المطالعة، فلتعذرني على صراحتي.

* الأستاذ كامل صالح:

بداية بالنسبة لقراءة الدكتورة عفت كانت جيدة، ولكن هناك ملاحظة بالنسبة للمقدمة، أن تقول أنّ الكاتبات السعوديات وقد شاركن مسيرة رفض الصمت والذكورية هذه ولكن بعقلانية أكثر واندفاع أقل وفي إطار إسلامي، هذا الموقف أو هذا الكلام يلزمه دقة أكثر من قبل الدكتورة، حيث لاحظنا في القراءات السابقة أن الروائيات السعوديات كانت العقلانية في كتاباتهن غير ذلك والاندفاع أيضاً والإطار الإسلامي أيضاً، حيث لم يكن هناك انطلاق من موقف إسلامي بل من موقف عادات ومجتمع، وأطرح سؤالاً على الدكتورة عفت، هل العقلانية تكون بتقديم خطاب روائي مفكك كما أظهرت القراءة النقدية التي قدمتها؟

السؤال الثاني: الناقدة صديقة عريبي التي استشهدت بها الدكتورة عفت تقول

أن الكاتبة المرأة تضع الراوي مذكراً خوفاً من النقاد، هذا الكلام أيضاً لا أراه منطقياً، والدليل أن كثير من الكاتبات كتبن، وحتى أن هناك روائي جزائري اسمه رشيد أبو جدرة كتب رواية الراوي فيها على ما أذكر امرأة وكانت رواية رائعة.

وبالنسبة للرواية لن أضيف شيئاً، لكن ألاحظ في الرواية كما لاحظت سابقاً قتل الرجل، ألاحظ كذلك تكرار حضور الرجل الأمريكي القادم من الغرب، وهذه طبعاً أتصور أن الدكتور حسن سيلحظها في القراءة الأخيرة للخطاب، حضور الآخر الغربي في الرواية.. وإلى ماذا يشير.. وما هو دوره.. ولماذا التركيز عليه؟

* الأستاذة ذكرى الحاج حسين:

لم أسجل اسمي في البدء لأنني على علم أن المداخلات جميعها ستؤكد على حضور النص ومحاولته المشي، لكن ما قالته إحدى المداخلات حول الواقع وتصوير النص له، والحكم الأخلاقي عليه جعلني أقول وبعيداً عن الرواية التي نحاول تلمسها، أن الكتابة ليست تصويراً حقيقياً للواقع، وخاصة بعدما أخذت الفنون الأخرى على عاتقها ذلك، وإنما هي محاولة دائبة لخلق صورة عالم نحلم به، لوحة فنية تطرب الروح، تقربنا أكثر من المبدع الأوحد الله عز وجل، لوحة نكتبها بشكل فني تقني ترقى به النفس إلى مراتب الجمال، والحكم الأخلاقي على أي عمل إبداعي هو بمثابة خلق النفس الإبداعية لدى أي نص فني.

* الأستاذ حسين المكتبي:

لا أدري إلى أي مدى تنطبق مقولة أو تسمية هذه الرواية بالرواية المراهقة، وإذا كان ثمة رواية طفولية فقد تجاوزت هذه الرواية. عندما نقرأ خطاب الروائي قراءة ناقدة نبتغي في تصوري الوصول إلى أمور منها مرجعية الخطاب فنياً وفكرياً، أيضاً علاقة النسق الثقافي السائد بمحمول الخطاب، وبالتالي تكون رؤية جديدة فاتحة في وعينا بالضرورة، أي أنها تضيف شيئاً جديداً في وعينا.

أنا أرى أن مرجعية هذا الخطاب هو الواقع الاجتماعي بالضرورة، ولكن هذا الواقع أعيد إنتاجه في تصوري، والسؤال، لماذا أنتج هذا الخطاب في هذه المرحلة التاريخية بالذات، أقصد في 2003م. هل هي ضرورة ملحة، أم أنه موقف شخصي للكاتبة؟ وبالتالي ما علاقة النسق الثقافي السائد بالمحمول الروائي. وهل هي علاقة ضرورية؟ إن نقطة التقاء النسق الثقافي السائد مع محمول الخطاب الروائي هو الكاتبة .. كيف؟ وذلك من خلال المكونات الثقافية المتصارعة بين الانفتاح والانغلاق، الجرأة والمحافظة في شخصية الكاتبة، والذي قرأناه من خلال الرواية. ودليل تغييب أسماء المكان ثم تقديم ثقافة المكان يوحي بهذا الصراع، فهي جريئة لكنها تخشى ثمة مقدس وتقف ثم تقدم ثقافة المكان.

أعتقد أنني قرأت من وراء هذا الخطاب أن الخطاب يحاول أن يخلخل ويزحزح بنية النسق الثقافي الاجتماعي السائد في هذا المجال، وبدليل التناقض الذي قدمه الأستاذ أشرف من العلاقات الاجتماعية والأسرية الموجودة. هذا ما قرأته من خلال الخطاب، إلا أن ثمة أمر لفت نظري، وهو الإشارة إلى المطبخ، يعني أول مرة فيما قرأنا نجد كلمة المطبخ واضحة وأنها تحضر الطعام، ولا أدري كيف تُحمل هذه المفردة ضمن هذا الخطاب.

* الأستاذة نورة القحطاني:

أولا أحب أن أعبر عن سعادتي بلقائي بالدكتورة خيرية السقاف، كنت دائماً أقرأ لها وأسمع عنها، كنت أتمنى فعلاً أن أقابلها، وأتيحت لي الفرصة، فالحمد لله وأهلاً بها.

عندما قرأت هذه الرواية، ومنذ الصفحات الأولى بدأ الملل يتسرب إلى نفسي، فلم أجد هناك ما يجذبني للمتابعة. وكما قال الدكتور محمد نديم قبل قليل بأنها تفتقد أهم العناصر وهو عنصر التشويق، فالأحداث لم تكن محبوكة بقدر جيد يخلق في نفس المتلقي مشاركة البطلة في معاناتها، ولم أشعر بالتعاطف معها برغم

محاولاتي الكثيرة واليائسة لأن أثير في نفسي الشفقة والتعاطف مع دموع العاشقين، فلم ألمس عقدة في هذه الرواية تدفع القارئ إلى تخمين الحل ولحظة الانفراج، ومنذ لقاء سمراء مع معن وضعت نهاية سعيدة لهذا اللقاء، فلم يكن هناك حدث يفجر معاناة العاشقين.

تعريفها للشخصيات من الصفحات الأولى يشعرنا بالجمود الذهني، فالقارئ ليس له دور في استكشاف شخصيات الرواية، ومن أهم عناصر التشويق في الرواية إشراك القارئ في رسم شخصيات الرواية واستكشاف دواخلها، وشعرت أثناء قراءتي بتأثر واضح كما قال أحد الأخوان بالرسوم المتحركة وكأنني أقرأ حكاية عن سندريلا مثلاً أو حكاية سنوايت. أيضاً دموع العاشقين كانت وأنا أقرأها أحياناً – عفواً – تثير فيّ الضحك، فلا أجد مبرراً لها، كما أعتقد أن دموع الرجل لو سمحتم لي من الصعب أن تنزل لأسباب غير وجيهة، فكون أنه يبكي لرؤيتها فقط مع أنه كل يوم يقابلها منذ الساعة الحادية عشرة وإن تأخر قليلاً بعد ذلك يقابلها فيبكي، لم أجد لذلك مبرراً.

* الأستاذ غياث عبدالباقي:

محور ملتقانا هو خطاب السرد المحلي لرواية المرأة، وكثيراً ما تحدثنا عن البيئة السعودية في الرواية، فللكاتبة الحرية المطلقة في اختيار البيئة التي تريد التعبير عنها، ومن خلال مطالعتي لتلك النصوص السردية للكاتبة حنان كتوعة أرى أنها اتخذت ريعاً أجنبية جرت فيها أحداث هذه الرواية أو القصة، فهل فعلت ذلك لتكتب عن الحب والرومانسية والعشق والهيام بعيدا عن القيود؟

من خلال قراءتي لم أجد البيئة السعودية في تلك الرواية، فقد كانت غائبة، ولننظر إلى صفحة (12 سمراء طويلة تحمل ليسانس حقوق وتتدرب في مكتب محاماة)، كذلك الأسماء: معن، نسرين، بهجت، عصام، الدكتورة عصمت، عالية..

أسماء غريبة كما أرى عن البيئة السعودية. في الصفحة 18، 19 لقاء الخاطبين مباشرة مع سمراء وطبعاً هذا لا يحدث في البيئة السعودية. صفحة 26، 27 العاصفة الشديدة وهبوبها وطبعاً هذا أيضاً خارج المملكة، صفحة 29 قصر السيد غريب المليونير (إنه سيد القصر وهو زعيم القرية ومن كبار أعيان المدينة)، وكذلك صفحة 62، 63 عندما ذهبت سمراء مع نسرين للنوم في قصر السيد غريب، ووالدتها لم تمانع ذلك وليس هناك قرابة ولا صداقة بينهما. أيضاً في الصفحة 97 عنوان سمراء حي المنتزه شارع الزهور عمارة 323 شقة 3، وأتصور أن هذا عنوان خارج المملكة، فهل تأثرت الكاتبة كما ظهر من العبارات الإنشائية المحتشدة والكثيفة بقصة لطفي المنفلوطي (الفضيلة) سواء في الحوار بين سمراء ومعن أو بعض الصور الفنية عن البحر ولقاء الأحبة. بعض الحوارات ركيكة، وبعض الجمل فيها ضعف ظاهر.. أحياناً حوار ثم نرى تقريراً إخبارياً.. أبيات نثرية أو شعرية.. مفاجآت تشبه أفلام السينما.

*** الأستاذ محمود عبيدالله:**

العمل كتجربة أولى تشد القارئ إلى أن يستنتج أن المرأة تسعى إلى التعبير عن مكنونات ذاتها وعن تفاصيل مجتمعها. المرأة التي يعتقد الكثيرون أنها تحتاج إلى محفزات أكثر من غيرها للكتابة، أثبتت أنها تحفز هي الآخرين للكتابة والإبداع والفن.

تسعى الرواية إلى تقديم واقع رومانسي بديل وجديد عن الواقع المعاش ربما، واقع يقوم على الحب والعلاقات الإنسانية الجيدة أو الجميلة، وليس عيباً أن تسعى الأعمال الأدبية إلى تقديم الصورة التي تعتقد أنها محببة وربما مفقودة أو مغيبة عن الواقع، أما الواقع الجديد فهو يؤكد أن واقع المرأة الحقيقي لا يفتقر إلى تفاصيل الحب والرومانسية بقدر ما يؤكد على تفاعل المرأة مع واقعها، واستغلال أول فرصة لتقديم رأيها ورؤيتها في تفاصيل الحياة وجزئياتها.

* **الأستاذ أحمد الشدوي:**

أريد أن أقول إننا كنا قبل يومين نحضر في ندوة للحوار وكان معنا فيها الدكتور بكر باقادر، وقال تعبيراً أعجبنا وهو دائما يقول الأشياء الجميلة، كان يقول عن موضوع الفكر الاتباعي، وأن مشكلة الوقت الحاضر هي سير أكثر الشباب وفق فكر اتباعي وليس تحليلي. كذلك الآن في موضوع الرواية عموما أتوقع أننا سرنا وراء مصطلح السلطة الذكورية، وأتوقع أن الذكور أنفسهم ظُلموا، فهم واقعون تحت تسلط أو سلطة أكبر من التي يوقعوها على النساء أو على الأطفال، يعني حتى لو تخيلنا في رواية امرأة على فوهة بركان تجد الأب أو الأم يحكم بالقتل الفكري لابنه أو ابنته. فلابد أن تكون هناك أسباب كامنة وراء هذا الموضوع. أنا أقول إن الروايات تتحدث عن موضوع واحد انساقت وراءه كاتباع وهو سلطة الذكور، ولم تقفز إلى السبب الرئيس وراء هذا الشيء، يعني الرجال عموماً وخاصة في العالم العربي واقعون تحت سلطة الأعراف الكبيرة التي نشأت من مكانية الزمان إذا صح التعبير وقسوة البيئة التي جعلتهم يعيشون ضمن فكر معين، ورادَف هذا والذي ترك الفجوة كاملة أن انفصلت الثقافة بين ذلك الجيل والجيل الجديد، ودائماً الجيل الجديد معزول عن الثقافة في الجيل الأول، وبالتالي فهم لا يستطيعون أن يتعايشوا أو يتفهموا. فالرؤية هنا تصبح من منظار ضيق ونبدأ نتكلم عن سلطة الذكور، مع أن الموضوع الذي يفترض بنا أن نتكلم عنه هو السلطة التي جعلت الذكور يسيرون وفق هذا الاتجاه.

* **الأستاذ عبده خال:**

بالنسبة للحديث عن الرواية، فقد قيل فيها ما قيل، ولكن سوف أتحدث على هامش ما قيل. فمشكلة الكاتبات السعوديات أنهن تتلمذن على الرواية الرومانسية المنسوخة من الرواية العالمية الرومانسية، وبالتالي ما يُكتب الآن من معظم ما قرأنا من روايات هي روايات رومانسية منسوخة من منسوخ. فعادة الصور المتكررة تبهت

وتصبح ذات ألوان حائلة ربما لا تشير إلى جماليات هذه القصة الرومانسية، لأنني أرى أن الكتابة في الحب من أصعب الكتابات، وليست من أسهل الكتابات. فالإنسان يسير بهذه العاطفة، وبالتالي تصبح الكتابة في الحب هي كتابة أصعب بكثير من أن تتناول أمراً آخر بعيداً عن الحب.

السؤال، لماذا جعلتنا هذه الروايات نبحث عن الجماليات الفنية مع تغييب الخطاب النسوي؟ في تصوري أن الرواية النسوية لم تنضج على أيدي الكاتبات السعوديات باستثناء ثلاث كاتبات إذا أردنا تحديداً الحديث عن دور الرواية، وهن رجاء عالم وليلى الجهني ونورة الغامدي. عندما كتبت الروائيات الثلاث استطعن الكتابة الجيدة رغم أن ليلى كتبت رواية واحدة ونورة كتبت رواية واحدة أيضاً. فالرواية الجيدة ليست لها علاقة بحداثة التجربة بقدر ما لها علاقة بالتتلمذ والموهبة. مفهوم الرواية لدينا في المملكة العربية السعودية للأسف الشديد هو مفهوم مازال قاصراً. ويمكن ببساطة شديدة لو خرجنا إلى الجامعة أو خرجنا إلى الشارع وسألت لمن تقرأ، فسوف يجيبك أقرأ للمنفلوطي. والمسافة شاسعة بين ما كتبه المنفلوطي، لكنه شاع وتغلغل مفهوم أن الرواية هي للتسلية أو الكتابة في الحب أيضاً. الحب البسيط الذي أشار إليه الكثير من الأخوة والزملاء أنه تقليد لرومانسيات السينما العربية، وبالتالي تم تقديم خطاب مبسط في هذا الجانب أدى إلى ظهور هذه الروايات المتواضعة.

أنا أتصور أن قراءة الخطاب الاجتماعي لمفهوم الرواية أو ما تقدمه هذه الروايات من جماليات فنية لم يستطع أن يَحمل الخطاب الاجتماعي النسوي لو أردنا البحث عنه. ربما أيضا مشكلة المناهج التعليمية في تقديم مفهوم الرواية ومفهوم القصة، لازالت كثير من الطالبات في الجامعة يدرسن أن مفهوم القصة يتوقف عند البدايات عند محمود تيمور وإذا أرادوا أن يجملوا هذا المنهج قالوا نجيب محفوظ الذي فاز بجائزة نوبل، لكن مفهوم الرواية أو مفهوم كتابة الرواية لازال متواضعاً جداً في مناهجنا التعليمية، وبالتالي هو يقدم لنا كُتّاباً متواضعين إذا لم يبحثوا في أماكن أخرى أو يتتلمذوا على أحدث ما تكتب به الرواية.

أتصور أيضاً أن تواضع هذه الروايات هو قراءة جيدة للخطاب النسوي في فهم الأشياء وقراءة المجتمع، أي أن المجتمع ذو فهم سطحي واستهلاكي وتقليدي، وبالتالي هذه الروايات المتواضعة هي إعادة إنتاج لما يستهلكه هذا المجتمع. ربما أكتفي بهذا وشكراً لكم رغم أنه كان ثمة ملاحظة على أغوار المكان ودلالات المفردات وثقافة الانفعال لكنني أقف هنا.

* الأستاذ علي الشدوي:

هناك نقاط جوهرية كنت أتمنى من الدكتورة عفت أن تعمقها أكثر لاسيما من تصرفات الشخصيات غير المترابطة مع خلفيتها وهي نقطة مهمة جداً، فتاة ومحامية بهذه الطريقة وشاب عاش في أمريكا ويدرس في أمريكا وأيضاً تصرفاته بهذه الطريقة، هذه نقطة جوهرية كنت أتمنى لو عُمقت. كنت أتمنى أيضاً أنها توقفت عند الشكل، لأنني أتصور أن الفرق بين الحياة وبين الفن هو فرق في الشكل وليس في المضمون، ما هو موجود في الرواية هو مضمون للحياة لكن الفرق بينهما هو فرق في الشكل، وسؤال قارئتنا أعتقد هو: كيف رويت الرواية؟ وليس ما مضمون الرواية، هذا فيما أعتقد.

لا أجد مبرراً أبداً لبعض الأخوة عندما يقولون أنه يغفر للروائية أن يكون هذا عملها الأول. العادة أن يضع الكاتب كل إمكاناته في العمل الأول، لدرجة أن بعض النقاد يقولون إن كل الروايات التالية للعمل الأول هي تنويعات للرواية الأولى. نحن نعرف أن هناك كتاباً كباراً خلدوا من رواية واحدة وهي الرواية الأولى، ومن ثم لا أجده عذراً مبررا أن يكون هذا العمل الأول بهذا الضعف.

أنا أتصور أن الأخت حنان قبل أن تكتب لم تسأل نفسها أسئلة مهمة جداً بالنسبة للكاتب الذي يريد أن يكتب رواية أو أي شكل أدبي. السؤال الأول، ماذا أريد أن أقول، وكيف يمكن أن يقال؟ هذا سؤال أساسي بالنسبة للفن. السؤال الثاني،

ماذا أضيف إلى ما قيل من قِبل ممن هم أكثر مني موهبة؟ هذان سؤالان أساسيان. فأي كاتب يكتب عملاً جديداً يفترض أن يسأل نفسه هذين السؤالين.

أنا أعتقد أيضاً أن الأخت حنان كانت تفتقر إلى عادات النوع الأدبي، حينما يكتب الكاتب تتحكم فيه عادات النوع الأدبي، مثل عادات كتابة الرواية، عادات كتابة القصة، عادات كتابة الشعر. وهذه نقطة مهمة جداً لدرجة أن الكاتب الذي لا يمتلك عادات النوع الأدبي لا يستطيع أن يكتب. أنا أجزم أن النوع الأدبي هو الذي يكتب وليس الكاتب. وهي نقطة مهمة جدا أشار إليها الدكتور محمد نديم قضية التشويق وهي مرتبطة بالنوع الأدبي. وأنا أعتقد أن الأخت حنان ليست متمكنة من عادات النوع الأدبي ولاسيما في كتابة الرواية.

لو أخذت العنوان (عندما ينطق الصمت) هناك فراغ ما، وسأعتبر هذه الجملة بمثابة مبتدأ، وسأضع الرواية كلها هي الخبر (عندما ينطق الصمت يحدث كذا)، أي يحدث ما حدث على امتداد فصول الرواية، لكن للأسف هذه الجملة التي كانت جوابا لذاك المبتدأ بقي الصمت فيها مثلما هو ولم يقل شيئاً.

أمر آخر، هو أنه منذ البداية وربما الجميع لاحظ بالنسبة لما يسمى عتبات النص. لاحظنا منذ الرواية الأولى للمرأة وهي مهدية إلى الزوج أو إلى الأبناء أو إلى الأم أو إلى الوالدين إلى آخره. لا أدري هل هي استرضاء لهذه المؤسسة، مؤسسة الزواج ومؤسسة الوالدين؟ لا أدري هل هذه الروايات تُكتب لكي تَؤول إلى الرجل، إلى السلطة؟ أنا أعتقد أن الرواية التي تُقدم بهذه الطريقة هي أشبه بقصيدة الشعر الجاهلي التي تقال في المرأة لكنها لا تقال أمام المرأة وإنما تقال أمام الرجل، أنا أفكر بهذه الطريقة.

المقدمات، لِم الرجل؟ ولم هذه المقدمات؟ كثير من الروايات التي قرأناها يوجد فيها مقدمات. وسؤالي أنا دائما، هل العمل الفني يحتاج إلى مقدمة؟ هذا سؤال أساسي بالنسبة لي. أحياناً قد تكون مقدمات تقريبية، وأحياناً قد تفتح أفق القارئ،

لكنني أفسرها وأؤولها على أنها الحصول على جواز سفر إلى القارئ من قِبل الرجل أيضاً بالرغم من أن كاتبتها امرأة.

سأبدأ للعمل بمقولة البورتريكو أنه أشد انفتاحا من النص المغلق، وهذه عبارة مشهورة جداً. كنت أتحدث مع الأستاذ عبده خال، ذاكراً له أن هذا النص ليس منفتحاً، لأن النص المنفتح هو القابل للقراءة في كل مرة، وليس نصاً منغلقاً أيضاً.. لماذا؟ لأن النص المنغلق يمكن أن تتماهى معه، ثم تنقلب عليه، وكنت أبحث عن كلمة أخرى قلت له أن النص ساير، فقال لي نص (ساهي) وهي كلمة سودانية تعني نصاً منفرطاً. وأنا أعتقد أن هذا النص منفرط لا تستطيع أن تدخل له.

الحكاية بسيطة جداً ويمكن أن تحدث في أي مكان، لكن شرط الفن ليس الحكاية. شرط الفن هو كيف تروى هذه الحكاية. الحوار أيضاً لم يكن قريباً جداً من الواقع. ولا أدري لم شعرت منذ الصفحة الثلاثين أن الأمور بدأت تفلت. أما من حيث الصدفة، فأنا أقبلها في العمل الأدبي، لكن هذه الصدف يجب أن تكون مبررة، على الأقل من داخل العمل وليس من خارجه. في النهاية أعتقد أنها ليست بداية جيدة للأخت حنان، لكنني أيضاً أؤمن بأن الكتابة الرديئة يمكن أن تنتج كتابة جيدة.

*** الدكتورة لمياء باعشن:**

لدي نقطتان استكمالا لما قاله الأستاذ عبده خال بالنسبة لظاهرة الرومانسية في رواية المرأة أو بساطة الحكاية، يعني هناك شيء يسمى حكاية شعبية وانقرضت اليوم بيننا. وكانت هنالك معالم كثيرة لنساء بالذات وكثير من الرجال أيضاً، لكن الظاهرة أكثر بين النساء للقدرة على رواية الحكاية البسيطة التي يكون داخلها مسألة الحب وخاصة الحب الذي تواجهه صعاب مالية طبقية بين المجتمعات. وأنا أرى مثل هذه اللغة في الكثير من الروايات النسائية التي هي رغبة أو نزعة لحكاية

ليس لها مجال إلا إذا كانت موجودة قديماً، وبالتالي الطريقة الوحيدة لإخراجها هي على الورق وتصنف بين الروايات.

النقطة الثانية، معي قصاصة من مقال لحنان بعد روايتها لفتت انتباهي، ولكني سأركز على كلمتها عندما تقول عن الأدب إنه: «ليس صنعة أو حرفة بل هو تعبير عن جمال داخلي في النفس البشرية يتميز به فرد عن آخر». ويتضح لنا من هذه الجملة أن حنان تحس أن استعدادها الفني التقني المركز غير مهم، يعني هي من بدايتها ألغت هذا الجانب وركزت فقط على التعبير الداخلي الجميل، فكان المتنفس له هو الرواية، وهذا يوضح لماذا الضعف موجود في الرواية.

* الأستاذة سهام القحطاني:

أنا لا أرى أن كتابة الحب سهلة، فمثلا رواية الأستاذة ليلى كانت حكاية حب ما، لذلك تحمل رؤية أيديولوجية، فأنا لا أعتبر كتابة الحب سهلة، بل على العكس صعبة. النقطة الثانية ما تطرق له الأستاذ أحمد الشدوي جاء على الجرح بالنسبة لي، فقد تكلم عن العقل الاتباعي، في حين أن مجتمعنا وللأسف الشديد ما يصدر فيه من طبقة المثقفين يفترض أن يكون من عقل تأملي، ويكون لدينا عقل ابتكاري تفكيري، لكن عندما يأتي المثقف و المثقفة يريد الخروج أو التمرد على العقل الاتباعي يُتهم بأنه من أنصاف المتعلمين وأشباههم وهذه والله كارثة.

* الأستاذة حنان كتوعة:

أولا أنا أتيت إلى هنا وأنا أعلم تمام العلم أن هناك الكثير من الألسن التي سوف تفرط بقدرتها على نقدي. وأنا متقبلة هذا النقد لأنه أتى من ذوي عقول نيرة بالأدب العربي، وشاكرة لهم كل ما قالوه، وهذا لن يجعلني أتوقف عن الكتابة الأدبية، بل على العكس هم ألقوا لي الضوء على بعض نقاط الضعف التي يجب أن أتجنبها في كتاباتي المستقبلية بإذن الله، شكراً لكم جميعاً.

* الدكتورة عفت خوقير:

أشكركم جميعا على المداخلات. بالنسبة للسؤال عن عدم تركيزي على المضمون وإغفالي الجانب الفني؟ أقول إن الجانب الفني لم يغفل أبداً، فلقد تحدثت عن ذلك في ثنايا الورقة. ذكرت طريقة السرد والأسلوب المغلق في الرومانسية والحوار المسرحي والبوح الذاتي، وأساليب مختلفة، ذكرت أيضاً أن اللغة شاعرية أكثر من أنها روائية مع وجود ضعف لغوي في تصوير الشخصيات، ولكن لم تخلُ الرواية من عبارات جميلة شاعرية كما في وصفها للبحر مثلاً. كذلك أنا حريصة على توضيح سلبيات النص ضمن قراءتي بدون تجريح طبعاً، ويمكنكم الرجوع للورقة وأرجو أن تكون النسخ كافية لجميع الحضور.

بالنسبة للأستاذ عادل خميس والأستاذ كامل صالح، أرجع للتساؤل عن الخطاب الاجتماعي لقراءتي في الورقة للخطاب الاجتماعي والخطاب الأنثوي. على سبيل المثال، الصراع بين المرأة والسلطة الذكورية، المرأة كزوجة وكابنة، هوية المرأة والأنوثة وتحديدها في ظل الرجل، إنجاب الذكور، رفض الطريقة التقليدية للزواج واعتراضها. أليس ذلك رداً على وضع اجتماعي تعاني منه المرأة؟ كذلك البطلة وإن أظهرت قراراتها برغبة والدها في أن تدرس المحاماة، ألم يكن ذلك على حساب رغبتها الأولى في العمل كمضيفة طيران؟ ألم يكن ذلك الصمت عن رغبة أظهرت غيرها؟

شكراً للأستاذ عبده خال، لقد استفدت من كل ما قلته عن نقد الرواية. الأستاذ علي الشدوي، سؤالك عن عدم وجود ترابط بين الشخصيات وخلفيتها، لقد ذكرت في قراءتي عن ضعف تصوير الشخصيات، دعني أحيلك إلى النقطة في صفحة 11 من ورقتي، ولو تسمحون بقراءتها مرة أخرى: «إن حنان لم تأت بمواضيع وأفكار جديدة، وكان أسلوبها مغرقا في الرومانسية وتصوير الحب العذري». وقلت: «فالصورة التي رسمتها كانت أقرب إلى تجسيد الضعف والانكسار، فهل يمكن

لشـابة تمارس المحـامـاة أن تكون على هذه الدرجـة من الإفـراط في الخـيـال وذرف الدموع عند كل لقاء مع الحبيب؟ وإن فعلت الأنثى هذا، فكيف لطبيب عاش ودرس في أمريكا أن يكون بنفس ضعفها وخيالاتها؟ وكان يمكن أن يغلب طابع الضعف على الشخصية بكاملها». أرجو أن أكون قد رددت على جميع الاستفسارات، شكراً لكم جميعاً.

* * *

رواية "توبـــة وسُــــليى"

رواية مها الفيصل وسلطة النص

د. عالي القرشي

ختمت الكاتبة نهاية عملها بقولها «كتبتها الراجية رحمة بها مها أذهب الله عنها الغفلة والأسى». وفي هذه العبارة ثلاثة أمور، رجاء رحمة الرب الكريم، وسؤاله ذهاب الغفلة، وذهاب الأسى. وهذه الأمور تكون حضوراً يفسر كثيراً من سرديات هذه الرواية. ففي الرواية خطاب يجافي وناءات التهالك الإنساني، ويصعد إلى آفاق تتلاشى عندها الأنانية، والتملك، والتسلط ولعل العبارة الطويلة التي تأتي في صفحة 401 في حديث سيدة السماء لفارس «الحي لا يحبس، والحر لا يستعبد، تعرف يا فارس أن كل عضو لك يمكنه أن يستعبد، بل هو حبيس حتى تطلقه، والعاقل من البشر من يمضي عمره في تحريرهم، أما لو أنك تمكنت من القلب لانفكت باقي الأعضاء تباعاً، فترى وقتها بعين الحر، وتمشي برجل الهميم، وتصافح براحة الكريم، وتتكلم بلسان العليم، وتتشنف أنغام المنتهى، وتنتشي عطور السكينة، وتكون لك مذاقات الخير كلها». لعل هذه العبارة تكشف عن الهاجس الذي أرادت الكاتبة أن تكون رحلة أحداث شخوصها نحو آفاقه، لتنطق به الأحداث والمشاهدات. لقد سيطر ذلك على هذا العمل حتى إنه أحياناً كثيرة يشرح الهدف من هذه الحكاية أو تلك، وتستدعي أحداث من أجل إحداث حكاية تنطق بالأفكار المراد بثها.

بداية العمل مثيرة وقوية، تبدأ بفقرة سردية مكثفة تحتضن أبعاد التفاصيل السردية القادمة، تقول الفقرة «أبصرت طريقاً ثم أضعته، فكأنما شيء من خيال جال في خاطري لأتبعه، بيد أن الحقيقة تنأى وأنا سائر جواب أحلام» (الرواية، ص 5)، «أبصرت طريقاً ثم أضعته» السير في طريق نحو بلوغ هدف قضاء من النص على أكثر شخوصه، ابتداء من الشخصية الرئيسة «فارس». مضى في البحث عن كتاب سلّيى، ثم توالدت حكايات بحثه عن الأهداف التي تتراءى له في رحلته الطويلة، وفي حكاية الملك جامع الورد، وفي حكاية سعد الماضي، وغيرها، «فكأنما شيء من خيال جال في خاطري لأتبعه». وهذا الجولان في الخاطر كان من الحيل السردية في العمل، إذ كثيراً ما ينطق في هذا النص ما كان ليس بناطق، وكثيراً ما تبدو حركة العوالم ذات حركة نابعة من رؤية شخصية من شخصيات السرد مثل «أما الفتاة فنظرت إلى السماء الملبدة بالغيوم، فبدت لها أشعة الشمس كطريق يتحايل، فيراوغ السحب المانعة هرباً إلى الأرض» (ص 45)، ومثل «إذا بهاتف يهتف: إن الورود التي لم تزهر في القلوب أولاً لابد لها وأن تنقلب إلى أشواك.. فما عرفت لحظة راحة بعدها» (ص 17).

تبدأ الرواية بحلم فيه صلاة على ميت، وعدم رؤية له، ثم رؤية للنعش.. ثم رمي السارد بحفنة من التراب، ليقول له ذلك المصلي إنها: الحقيقة.. وتنتهي بقبض توبة قبضة من التراب ليقول: أنت في حلم.. هذه الحقيقة ورماني بها.

وما بين البدء والنهاية تتجلى مكاشفة إرادة الحياة للموت بكل ما يعنيه من سلبية في موت الضمير، والأنانية، والرضا بالذب والإهانة.. تبدأ رحلة السارد خروجاً من البلادة والحمق الذي اكتنفه من جهة الزوج والأبناء وطلباً لتفسير ذلك الحلم الذي يردد بعده: طول اجتراحي السيئات.. طول اجتراحي السيئات.. فتأخذه الأحداث التي كونت عالم هذا العمل.. عنوان العمل «توبة وسليي»، والاسمان يدلان على شخصيتين مختلفتين، وليست بينهما علاقة مباشرة في سياق الأحداث، فسليي هي جارية مراد (القبطان)، الذي دفعه تساؤل فارس عنها إلى أن يقذفه في البحر، فيصعد إلى القارب ثانية، ليدخل لحجرتها فيجد سجاداً به صور لأفراد نساء.. ورجال. وكل من ظهر فيها

قد بدا على وجوههم علامات الحزن والأسى؛ ليتحدى فارس مراد في إطلاق طير ترابي اللون أين وجد المفتاح فيبحث فارس عن المفتاح، ويجد خمسة كتب يأخذ أجملها الذي قد رسم عليه وردة ما رأى مثلها قط، ليقرأ منها عدة حكايات، ثم يكون اختلاس الكتاب وبحث فارس عنه، ليعود ويجده قد عاد لسليى.

أما توبة فتبدأ حكايته بغرابة، حيث يدفن قتلى يحس بكرامتهم وطهرهم ويذكر أنهم قتلاه، ويرقبه فارس بعد أن رفض مساعدته، فيغشى على توبة من الإرهاق فيضع من تحت رأسه العمامة ويزمله بالعباءة ويعزف آلة موسيقية ويبدأ حوار بينهما يعرف فيه توبة طرفاً من حكاية فارس ويبقي سره ثم تمضي الأحداث ويجد فارس أن الكتاب قد عاد لسليى.. بعدها لا يعود فارس إلى أهله ولكنه يعود إلى توبة الذي كان يدفن قتلى بسبب رباب التي كان يحبها أخوه عبدالله الذي مات مع صحية توبة في الخلاء بعد القتل الذي استمر بين عشيرتهما وعشيرة أخرى.

وتوبة شخصية على ما فيها من ورع وتقوى وتضحية فهي ضحية الحماقة البشرية، وروح القتل التي استدعت طقساً للقتال بين العشيرتين. فهل توبة يمثل الوجه الآخر لسليى، وجه من تسلبه الحياة مسيرته مع الناس إلى العزلة، وإلى لم جثث الأموات.. مقابل وجه سليى الذي يحبس الأحياء في نسج من زينة؟ أظن الناتج في محصلة الأمر هو انعزال وانكفاء وتوحد وطلب العوض بإشعال الحب والسياحة في ملكوت العالم.

كان توبة هو الهدف بعد سليى، لأن توبة انطلاق إلى الملكوت الأرحب، وسليى حكايات تروى وتنسج.. ولكنها أيضاً انعتاق من صلادة الضرورة، والتهالك، والصراع الذي يكتنف عوالم الحياة.

والرواية كما أشرت يسيطر عليها الحس التعليمي، إذ كثيراً ما يلتفت السارد ليعلق على الأحداث، أو ليقدم بين يدي الحكاية، أو لينسج حكماً، وليروي مقولات مثل..

* إنه عندما تولد فتاة في الأرض، تزهر وردة في الجنان (ص 26).
* إن حياة القلب في غير رغبته، الرغبة تجعل القلب يرتعد متلهفاً دون سكون.. قلقاً.. عجلاً.. أما الحب فيبقي القلب خضراً رقيقاً متأملاً (ص 29).
* ما لم يكن يعرفه الملك هو أن كمال الورد يكون على قدر صفاء طالبه (ص 34).
* فالحب والإيمان يعرفان، لا يقاسان، ولا يجدهما إلا من صارع الأوان فعرفه فانياً، وكاشف الأمور فصارت للمنتهى جسوراً (ص 67).
* يقتلون المرء ولا يقتلون ذكراه.
* وما عسى يفسد تمام ملك وعز سلطانك على ما وصفت من خير؟

أجاب سلوان:

– الحسد يا أخيُّ الحسد.. الناس يتحاسدون على جيف ويتعاركون على مزبلة (ص 163).

لكن الرواية استطاعت بمزجها بين هذه العوالم الغريبة وبانطلاقها من عالم الواقع الذي خرج منه السارد وهو يبحث عن إجابة لحلم.. حاولت أن تحلق في عوالم جديدة بدأت تراودها السرديات العربية مثلما هو عند أحمد إبراهيم الفقيه ورجاء عالم. وقد تبدى في هذه الرواية:

* قراءة البشري في أفق المتعالي.
* تأويل الشخصيات لظواهر الأشياء.
* وضع حركة السرد أمام سلطة النص.
* وضع الأسرار أمام حركة الشخصيات.

* قراءة البَشَري في أفق المُتعالي:

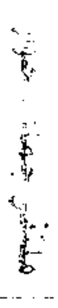
يقصد بالمتعالي هنا ما علا فوق قدرة البشر، أو فوق إدراكهم كما يظهر من

الحديث عن ملء الرجل الذي كان ساجداً الأفق لدى استوائه، وتحرك الرمال عصفاً ثم يساراً حين «همس بالسلام»، ومثل: «وقفت جواره وهبت نسمة محملة بعبير الليل الصافي والأنجم بدت قريبة كأنها فوانيس علقت فكادت تلمس رؤوسنا عند وقوفنا (ص 130)، ولا رفع يده نحو السماء، أمسك بنجمة تتلألأ في كفه ثم ألقاها في حجري». وكما في سيدة الأصوات، وسيدة الظلال وكما حدث في لمس الفتاة لسطح الماء مما جعل الماء يضطرب والطائر يختفي ويرسل صوتاً كالرعد ليقول «لقد أفسدتما كوز مائي لقد أنهيتما نشوة تحليقي».

* تأويل الشخصيات لظواهر الأشياء:

اعتمد النص تأويلاً لحركة الأشياء وعوالم الموجودات يتفق مع التكوين الذي أراده لهذه الشخصية أو تلك في إطلاق قدراتها وفق تكوينها النصي، كمثل ما كانت تحكي سيدة الأصوات عن الرجل العجوز الذي أحبَ الصمت، فإذا به يقول «أنا صخر» ليبتسم عند تأمل الحصى الذي يتناثر في الأودية، فيخطر نفسه ما هي إلا دموع منسية الجبال فلربما كانت أصداء لأحزان جمدت فوق وجه الأرض (ص 57). وكما في تأويل السارد لأشجار الصحراء وما فيها من انحناء الجذوع واعوجاج الأغصان، وحرقة الشمس لها وورقها الشوكي بأنها دائمة البحث لتلتقط قطرات الحياة، مبدية قبحها لخالقها وكأنها تقول «غفرانك ربي يشفع لها النقصان صدق خضوعي» (ص 57). وكما في تأويل حركة الطائر بين السحب والأنوار، وغناء العجوز له بأن لحظة الجمال التي سبقت أختها تذوي أبدياً، فتفسح الطريق لبهجة جديدة خالصة وتامة (ص 57-55).

وهذان الأمران نابعان من عالم الخفاء الذي اتجه إليه السرد في بحثه عن إجابة الحلم، ويشيان بتوق الرواية إلى خلق حركة في العالم تجاوز البلادة والرتابة إلى إدراك الأسرار، والظهور للتجليات، والتوق إلى عوالم النور والألطاف، هي الحركة من عالم المعصية إلى عالم الطهر، ومن عالم الأنانية والإثارة إلى عالم



الصفاء، ومن عالم الشقاء إلى عالم السعادة، ومن الشعور بالحزن والأسى إلى مكابدة الهم وإحالته إلى سعادة وطهر، وهما أيضاً مآل الرحلة، ومبتغى كل حكاية من مثل «ترك كل شيء هذا الرجل، وكل الناس، وأقسم أن يغلق أبواب التعلق كلها» (ص 56)، «وفاضت روحه من ضيق الجسر لسعة المبتغى» (ص 165)، ومثل «خرجت راح من قتلي بعد أن أخرجتني من مملكتي، ودخلت إلى سكينة ما ظننت أن مثلها توجد يا فارس، تحول القلب وشغلت بأمور طال غيابها عني، وملأت حياتي بشراً وتقوى، صرت من حملة القرآن وأصحاب الليل، فسبحان من لا يشغله شيء عن شيء (ص 178).

لكن كل ذلك يبقى حالة مثالية منفصلة، عن مكابدة الواقع، بل إنه أحياناً يخفي ما في عالم السرد من تسلط وإثارة وأنانية ليحيل تفسير ذلك إلى ذلك العالم الخفي كما في تسلط مراد على فارس ولطمه وشجه، ومع ذلك تجد فيه سليى البشر على الرغم مما يظهر فيه من تغطرس وعدم لطف. ذلك لأن السرد في هذه الحالة غير مهتم بتضاريس الحياة قدر اهتمامه بتزيين الألطاف، والتأويل، وسعادة الرضا. وجعل كل حكاية راسمة لمآل أو مزينة للطف، أو شارحة لحدوث نعمة بعد نقمة أو شقاء بعد سعادة. ولذلك كنا منذ بدء النص أمام خفاء يحتاج إلى بحث وإجابة، وإن كانت حالة الخفاء هذه مرتبطة بإزالة المصيبة، وطلب الخروج من البلادة والحمق.

* وضع حركة السرد أمام سلطة النص:

منذ البدء نحن أمام تفسير غيبي، وأمام نص يتراءى حضوره في كتاب سليى الذي تقرأ منه الأحداث، وتتجه الحكاية الرئيسة للبحث عنه دون أن يحدث حركة تفاعل بين عالم السارد وعالم الكتاب، فعالم السارد «فارس» ما هو إلا باحث عن الكتاب ومجتهد في رده إلى مكانه، وما في الكتاب يتفلت قراءة دون أن يضع فيه السارد شيئاً، فكأن السرد مستسلم لما تكون وأصبح جاهزاً في هذا الكتاب، لا ينطق إلا بما ينطق، وتظل حركة السارد بعيدة عنه، حتى إن الكتاب ليمضي في

غفلة منه، ويعود إلى مكانه في غفلة عنه. وهذه الحركة جعلت قص الكتاب متعالياً عن عالم السرد، يعطي رسائله، ويقذف بأفكاره وحكمه دون أن يلامس حركة الواقع المتمثل في السارد، مع ملاحظة أن تكوين عالم الكتاب الذي كونته الروائية بطبيعة الحال يستحضر حالاً معاشاً ليرتقي بالذوق عن الامتلاك والاستحواذ كالفرق بين النظر إلى الورد وزهور الخوخ (ص 72)، لكن ذلك جاء في انفصاله عن عالم الواقع وكأنه متكون من عالم خيالي مثالي. وجاءت الشهادات النصية الكثيرة التي تحملها الرواية مؤكدة لسلطة النص المتكون، حيث أضحى يقدم ذلك النص الاستشهادي من خلال وعي الذاكرة به حتى ولو كان غير مضبوط وفق أصله، حيث جاء بعض هذه الاستشهادات مختل الوزن، لكن هذا الاستشهاد يشير بطبيعة الحال إلى استمرار نص الرواية لسلطة الثقافة، حيث تأتي هذه النصوص تأكيداً لحالة دون أن يعمل النص الجاري على تفتيت سلطتها.

المداخـــلات

*** الأستاذة سارة الأزوري:**

أولا الرواية إذا حُللت كجزئيات، أو كحكايات منفصلة من الممكن أن نجد فيها ثراء، ولكن إذا نُظرنا للعمل كبناء نجدها مفككة. الخطاب الذي تحمله الرواية كان في الرسائل المتعددة التي حملها. وبالطبع سارت في الخط العجائبي، لكنها لم تنجح في إنتاج عمل عجائبي بكل خصائصه. كما أن شخصيات الرواية كثيرة، تتداخل في نسيج القصص دون أن يكتمل نموها في بقية القصص. أيضاً كثرة الموتى والقتلى، كثرة الذنوب والخطايا والتطهر منها، بدت كلها في حضور مفرط. لغة الرواية بسيطة وسهلة، لكن إذا رجعنا للرواية ككل، نجدها أنها رائعة.

*** الأستاذ كامل صالح:**

كنا نتوقع أن يضيف الدكتور عالي القرشي أكثر للرواية، لكنه أراد أن يختصر، لا أعرف لماذا اختصر؟ أتصور أن الرواية تريد أن تقول: أيها الإنسان من التراب وإلى التراب تعود، فالحلم الذي يبدأ بقليل من التراب على فراشه والفراش هنا هو السرير، في النهاية تكون الأرض هي الفراش النهائي للإنسان. فالرواية كلها تقول أيها الإنسان من التراب إلى التراب. اتكاءات الرواية على الموروث الثقافي

العربي، فكانت هناك محاكاة أو صدى لكليلة ودمنة وألف ليلة وليلة وحي بن يقظان. هناك رواية لأمين معلوف هي «ليون الأفريقي» أيضاً تتقاطع مع هذه الرواية. فالوردة التي تتكلم في رواية مها الفيصل تقابلها حيوانات كليلة ودمنة، والوردة التي تتكلم لتحكي القصص للفتاة الصغيرة سارة، أيضاً يقابلها في ألف ليلة وليلة شهرزاد التي تحكي لكيلا تموت، يعني ربما هناك تقاطع بين البنائين، فوظيفة الحكي في رواية مها الفيصل بنائية فيما في ألف ليلة وليلة يمكن أن نعتبرها علاجية. أيضا هناك تحاكي ما بين الملك الذي أحب نفسه وبين شهريار. فهناك تقاطع بين دعس الملك للورود والشعب وأيضاً بقتل شهريار للنساء، طبعاً هذه ملاحظات وليس بحثاً طويلاً.

كذلك الشخصيات الأسطورية، الوردة التي تتكلم، سجادة تسجن الأحياء قصر السماء، فتاة الشوك، الراعي الشاب، العجوز الذي أحب الصمت. أيضاً هناك زمنان في الرواية، الزمن الواقعي الذي يمثله فارس، والزمن الأسطوري إذا صح التعبير الذي نراه في ذروته بقصة الراعي الشاب وخلال بحثه عن علاج لحبيبته. بالنسبة للأسماء نلاحظ أن هناك نوعين من الأسماء، الأسماء التي في الزمن الواقعي وهي أسماء معروفة مثل فارس، مراد وما إلى ذلك، والأسماء التي في القصة الأسطورية، ونلاحظ أنها مختلفة، مثل سيدة الظلال، سيد الأصوات، فهي أسماء تتقاطع مع الجو الأسطوري.

هناك عدد من الخروجات في الرواية. هناك خروج الراعي لعلاج حبيبته نوران، وهناك خروج فارس الأساسي للتخلص من اجتراحه للسيئات، وهناك أيضا خروج فارس لبحثه عن كتاب مفقود، لكن عند عودته نجد أن الكتاب لم يُفقد إنما كان بحوزة سليى ، فهل يمكن أن نفسر ذلك بمعنى أن ثمة دائرة فارغة هنا، بحيث السبب والمسبب يلتقيان في نقطة الصفر، وضمن هذه النقطة يمتد زمن سردي هو صفر بالضرورة.

المرأة في الرواية، طبعا وضعها لا تحسد عليه، الزوجة لا تفهم، أسطورية

تسجن الأحياء، ناكرة تتخلى عن الملك، المرأة الخاطئة. وفي رأيي البطل الحقيقي في الرواية هي السجادة التي تحتضن كل هذه الرواية بالكامل، وتخرج منها الوردة، وبالتماهي مع كل المسجونين ضمن خيطانها.

أيضاً هناك بعض الملاحظات:

- حادثة القراصنة والاعتداء على البطل نقرأها في سندباد، وأتصور كذلك أنني قرأتها في قصة «ليون الأفريقي».
- هناك كما ذكرت الأستاذة سارة أنها تبدأ قصة ولا تنهيها، مثلاً في قصة سيدة القصر عندما أعطته ورقة مكتوب عليها شيء ما، ولكن لا نعرف ماذا كتب فيها، فهناك الكثير من القصص فتحت لها الأبواب ولم تغلقها، كأن الهدف أن تفتح أبواباً أو نوافذ، وهناك خطاب ملتبس في الرواية غير واضح إذا صح التعبير، إذا قارنا بينها وبين رواية «ليون الأفريقي» لأمين معلوف نلاحظ أن الخطاب واضح. يقول إن إنسان الحوض المتوسط هو واحد، إن كان في الأندلس أو بيروت أو في الشام أو روما، يريد أن يوصل هذا الخطاب. أما عند مها الفيصل فلا أعرف هل هو خطاب تطهر؟ وتطهر من ماذا؟ فهل كان البطل فارس كافراً أصلا ليتطهر. فنلاحظ أنه إنسان طبيعي ليست لديه هذه السيئات. على كل حال الرواية ممتعة قرأتها في أربع أو خمس ساعات.

* الأستاذة إيمان الصبحي:

بالنسبة للرواية أول ما قرأت العنوان (توبة وسليى) ذكرني الإيقاع اللفظي بعنوان كتاب ابن المقفع (كليلة ودمنة). وتظهر في الرواية روح السخرية كما نجدها في وصفها للزوجة والأولاد بالحمق. كذلك مفردة القول تدخل كمحور أساسي في بنية الحوار الحكائي. أيضاً الرواية أشبه بمجموعة حكايات وهي حكاية موصلة لحكاية بأسلوب ذكرني بأنشودة كانت تُغنى لنا وهي (والمفتاح عند النجار، والنجار يبغى الفلوس، وهكذا).

كذلك تشبه إلى حد كبير حكايات الأطفال بما فيها من اعتماد على الخيال واستنطاق الجمادات، ووجود كنز يُبحث عنه، تبدأ في رحلة هذا البحث العجائب، وما كان هذا الكنز سوى الكتاب ففي هذه الرحلة هناك قضية انتصار جانب الخير على الشر وهو جانب أخلاقي وعظي واضح في الرواية، كما أن هناك التنقل بين المكانية البحرية والبرية، وحضور الناحية الدينية في كثير من المواضع، مثل شيوع الحكم والأمثال السائر في البنية السردية. وأتساءل ألا يوجد لدينا تصنيف لهذا العمل الروائي؟

* الأستاذ غياث عبدالباقي:

المسك والعنبر في رواية (توبة وسليى). في منتصف الشهر العربي يكون القمر في أجمل مراحله فيكون بدرا، ورواية هذه الليلة كما هو في جدول الروايات التي قرأناها في ملتقى جماعة حوار تحمل الرقم 15، فما يعني هذا التوافق؟

إننا نلاحظ أن لدى مها الفيصل كمّاً هائلاً ومخزوناً كبيراً من قراءاتها الإسلامية. وقد استفادت من ذلك في كتابة هذه الرواية واستخدمته استخداماً جذاباً. انظروا إليها وهي تطوف بنا في رحلة فارس الباحث عن الحقيقة والتطهر من السيئات. كيف توظف مشاهد روحانية وإيمانية من آيات القرآن الكريم، مثل قصة موسى عليه السلام ونوح عليه السلام، وأهل الجنة وأهل الكهف، وآدم وحواء، ويوسف عليه السلام ودار النعيم وغير ذلك.

بالإضافة إلى ذلك، فهناك حكايات تماثل (ألف ليلة وليلة) بما فيها من عجائب وغرائب وما تحويه من أخبار الرحلات والبحار والسفن والفوارس والصحراء وغيرها، ثم هناك حوارات لأشياء معقولة والأحلام والخيالات وأمور أخرى لا مجال لذكرها.

كذلك كان جميلاً هذا الاختيار لنصوص شعرية متنوعة في صفحات متعددة

من الرواية، واستطاعت مها الفيصل توظيف هذه النصوص الشعرية لخدمة النص وامتازت بثراء اللغة ووضوح المفردات بعيداً عن الغموض والإنشائية، ونستطيع أن نقول إن لغة الرواية شعرية، والشعر كما هو معروف وكما تعلمون هو الجمال والجاذبية وهو الشفافية والفضاءات المحلقة.

إننا شكونا كثيراً من بعض البدايات لعديد من الكاتبات السعوديات ممن قرأنا لهن هنا في هذا الملتقى. واليوم نبدي الإعجاب والحفاوة برواية مها الفيصل، وهي كما قيل العمل الروائي الأول. ولقد جاءت هذه الرواية بلسان عربي مبين وفاحت من ازهارها عطور. ولقد حالف التوفيق الدكتور حسن النعمي باختياره هذه النهاية، والختام كما رأينا مسك وعنبر.

هناك ثلاثة أسئلة للدكتور عالي: هل توظيف بعض الآيات الكريمة من القرآن الكريم أو نصوص شعرية في هذه الرواية موفق؟ وهل استخدام مثل ذلك في الرواية يعطيها القوة والعمق؟ هل هناك في الرواية دلالات تاريخية؟ بعض النقاد وصف هذه الرواية وربطها بالأسطورة، والبعض الآخر بالتصوف، ما تعليقكم؟

* الأستاذة سهام القحطاني:

أولاً الخطيئة والتطهر، ثم الموت. ذكرتنا هذه الرواية بالمقامات الصوفية. هناك نصوص تبرمج لقارئها من أين يبدأ؟ ولماذا وكيف؟ فالعبارة التي وردت في حلم فارس ووُضعت في يد مفتاح هذا النص، وهو البدء بالخطاب الصوفي: «طول اجتراحك للسيئات»، وهي التي فتحت الخطاب اللاهوتي أو الصوفي لهذا النص. وهكذا بدأ النص بالبحث عن بدايات التطهر. أما لماذا التطهر، فيظل هناك استفسار، لماذا التطهر الذي بحث عنه فارس؟ هل لأن اللغة الصوفية تبدأ بالتوبة وتنتهي بالتوحد مع الكون الفسيح؟ لقد كان الحلم هو التوتر الأول والمحرك. هذا الحلم هو تجاوز الذات عن التأمل الخارجي إلى التأمل الذاتي، وهو ما يحتوي عليه نظام التطهر الذي ينقي الذات من الخطيئة، ليكون فعل الموت الخاص فكراً تلمسه أول

الأمر من خلال العنوان (توبة وسليى)، ورغم أنهما يمثلان منطقتين متباعدتين في البناء الحكائي من خلال تقنية التنضيد والإثمار، أو القصة التي تتولد من خلال قصة، إلا أنهما يكملان بعضهما كدلالة عرفانية، (سليى) التي تختزن فلسفة الأشياء من خلال دفن الأحياء عبر نسيجها، وتوبة الذي يمارس المهنة ذاتها ولا فرق من حيث مادية ومعنوية التنفيذ، ثم تتوالى الثنائيات بدءاً من حكاية الإطار، فارس وزوجته، ومراد وسليى، وتوبة وسليى، والملك وريحانة، والراعي ونوران، وامرأة السماء وزوجها التاجر الرقيق، وراح وسلوان، وراح وفارس، ورباب وأخو توبة.

تبدأ الحكاية.. حكاية الإطار في النص بحلم فارس، والحلم في الخطاب اللاهوتي الصوفي هو رؤية، ويقصد بها الدخول إلى عالم الحقيقة. فالإدراك في هذا الخطاب الإبداعي لا يحدد بانعكاس صور الأشياء في الذهن. فهو ليس تأملاً خارج الذات الإنسانية، بل هو تأمل من خلال النظر إلى الذات، وهي التي منحت تحولاً لتحرك به الإدراك، وهو توحد ما بين الذات والموضوع. وهذا ما نجده في نسيج سليى التي تحبس داخلها الشخوص والأشياء ومن خلال سجادة سارة. إذاً الإدراك في خطاب النص هنا يتحرك وفق محورين؛ الحقيقة الظاهرة التي تتوصل إليها عن طريق الحس فندرك طبيعتها المادية من خلال حكاية الملك الذي أحب نفسه، معرفة اعتمدت على طريق الاستدلال والمنطق عبر العقل والحس؛ إذ هما وسيلة معرفة الحقائق الظاهرة. أما حكاية توبة فهو إدراك عن طريق المعرفة القلبية والحدث والذوق، أي المزيج من الاستعداد والمؤهلات المكتسبة بعد الرياضة والإجهاد والسياسة للنفس وهي مرحلة عليا للتطهير كانت تتسم وفق عقابات مختلفة مثل فتاة قلب الشوق وسلوى وفارس. وهنا يصبح للرؤية صفة ملازمة للتجلي بعد أن نُطهر من خطايانا فيصبح المرء عابر كل شيء، فيرى كل شيء، ويرى وجه كل شيء ومعنى كل شيء. وهذا ما توصل له فارس نهاية النص. لقد وصل للحظة التجلي التي ارتبطت بالتوحد مع صور الكون الفسيح.

الشخوص في هذا النص لا تخضع للتعريف الكمي أو الكيفي، لأنها من حيث الاستعمال تتجاوز الشيئية. فهي اختزال لرموز معينة. فكل منها كوّن عالماً خاصاً

للدلالة العرفانية ذات أثر وهدف. لذا نحتاج أن نتجاوز فعل الرمز إلى الرؤية العرفانية المقصودة لفهمه والتي تتسع مع سعة انتشار تلك الرؤية في آفاق الأرض مسجلة المفاهيم الثنائية.

كذلك اللغة الباطنة من خلال تفكيك الرموز والشخصيات والإشارات. اللغة الباطنة لتأويل فكرة التطهير التي حركت النص منذ بدايته. وهكذا شعرنا أن الدخول في بعض مناطق النص كان يلزم علينا تجاوز العقلي، وأقصد بالعقلي الإدراك الحسي.

البناء الحكائي اعتمد على الارتباط العنقودي. وهذا أمر طبعي لاعتماد حكاية الإطار على الإثمار والتنضيد. وهذا ما يجعل النص يتحول في تجلياته ومستوياته إلى آفاق متعددة. الرواية بدأت بحلّ، والنهاية توسطت عند رؤية التوحيد مع توبة.

* الأستاذ علي المالكي:

أولاً أشكر للدكتور عالي على قراءته الجميلة. إن رواية (توبة وسليى) تحظى بكثير من الخصوصية والتميز. فهي رواية تحمل الكثير من روح الفلسفة والتأمل عبر عدد من الحكايات الخيالية التي كانت تنسج من خلال عملية التضمين السردي، وذلك من خلال لغة هي أقرب إلى لغة الكتب التراثية القديمة من لغة العصر الحديث، وهذه اللغة لغة فلسفية عالية الوضوح في هذه الرواية كما في صفحة 50، «قالت السيدة: هنا تكون بئر الصمت. صمت العوالم والأكوان.. صمت كل ما لا يمكن أن يقال.. صمت الكلمات التي لم تُلْفَظْ والأسرار التي لم تُسْمَعْ.. صمتُ تعارف القلوب وتحاور الألباب، في بعض الأحيان توجد في أنغام الصمت حقائق يعجز أي صوت حملها». وتختلط تلك اللغة الفلسفية بالشعر، كما في صفحة 64، «فما الأحلام إلا قطرات نور وضاءة تسقط من قلب الشمس لتبهج أعمارنا المغبرة». واستطاعت الرواية أيضا توظيف الكثير من الآيات والأبيات توظيفاً فنياً وجمالياً على درجة عالية من الإتقان.

الرواية في رأيي وصف مـفـتـوح على كل الجـهـات، اسـتطاع ورغم تجـاوزه لخصـوصية الزمـان والمكان أن يحافظ على خاصية التشويق والإثارة. لقد جعلتني الرواية أطرح على نفسي عدداً من الأسئلة حاولت الإجابة عن بعضها وعجزت عن البعض الآخر، ومن تلك الأسئلة مثلاً: لماذا حصر عنوان الرواية في شخصيتي توبة وسليى، رغم أن البطولة في شكلها الظاهر كانت لشخصية فارس؟ وفي اعتقادي أن توبة وسليى هما الجناحـان اللذان حلقا بالرواية من عالم الواقع إلى عالم الخيال والأساطير. الرواية أيضا تطرح سؤالاً فنياً، هل الأفضل تقنياً أن يكون النص قريباً من الواقع حتى يمكن فـهـمـه والوصـول إلى المضـمـون والمراد؟ أم أن الإيحـاءات والدلالات المتعددة التي تتميز بها مثل هذه النصوص المفتوحة هي البديل الأفضل والمخرج المناسب من وأحادية المضمون؟

وقبل الأخير بقي سؤال أوجهه للدكتور عالي والحاضرين والحاضرات وهو سؤال متخيل كما هي الرواية: لو تخيلنا أن أمامنا هذه الرواية دون مؤلف أو عنوان أو تاريخ محدد، بمعنى أننا أمام النص بمفرده، ترى ماذا كنا سنقول عنها. وإلى أي عصر سننسبها. وفي أي جنس أدبي سنضعها؟

*** الأسـتاذة فائزة الحربي:**

مع (توبة وسليى) نرحل لقصـة ترتد إلى زمن مـغـاير عن زمننا، هي مـخـتلفـة تماماً عن كل ما كتب من قصص الآن فكرة ولغة. هي رحلة لعالم الخيال وسباحة في الأساطير، وكأننا نقرأ لألف ليلة وليلة، تتجلى الحكمة والموعظة بين ثناياها وبداية من عنوانها، ونتساءل هنا: هل يمكن للخرافة أن تعود، وإن عادت هل سيتقبلها المتلقي المعاصر؟ وهل سيتقبل أيضاً لغة الرواية ذات الأسلوب البياني بما تخللها من تضمين شعري وكأننا نقرأ لكاتب من أوائل كتاب النهضة؟

*** الأسـتاذ عبده خال:**

كـان من المفـترض أن أكتب ورقتي، لكن زحمة الوقت منعتني، لذلك سـوف

تجدونني مشتتا، لكنني على أي حال كنت أهاتف صديقاً وأقول له لقد خذلتني مها الفيصل، كنت أتمنى أن تكون كتابتها رديئة كتلك الروايات التي قرأناها، فإذا بي أقف أمام عمل شاهق وجميل، وكنت أتمنى أن تسلك مسلك زميلاتها لكي لا يقال إننا نمدح الأمراء.

سأبدأ من نقطة أن هذه الرواية تم تسنيدها، هل سمعتم في قراءاتنا أحداً قال إن الشاعر أبا فراس الحمداني كُتب له، أو كان ثمة أناس يكتبون له قصائده ليلقيها رغم أنه حضر في زمن المتنبي. أحلام مستغانمي متهمة بأن هناك من يكتب لها، وليلى الجهني قيل إن محمود تراوري يكتب لها، وأي أنثى سوف تكتب بشكل رائع سيقال إن ثمة قلماً ذكورياً خلفها يطل. هل هذا هو النسق الذي أشار إليه الدكتور عبدالله الغذامي؟ النسق الذكوري الذي يريد أن يعيد سجن المرأة من خلالنا رغم أن تراثنا العربي يخبرنا أن كثيراً من السيدات كن راويات لأحاديث وراويات لحكايات أيضاً.

علينا أن نحسن الظن بأي مكتوب أو بأي عمل قدم لنا بغض النظر هل كتبه فلان أو فلان. فمادام ثُبت اسم معين فهو لصاحبه. أولاً أفرحني أنه العمل الأول، ثمة كاتبات كن يردن أن لا يُقرأ العمل الأول، وفي نظري أن العمل الأول هو البوصلة التي تشير أن الكاتب كاتباً أو أنه سيركض مع الخيل أو خلفها. عندما أنهيت القراءة لهذه الرواية كنت أتساءل: لماذا بدأت الروائية مها الفيصل وهي تمتلك هذه القوة وهذه المتانة في السبك بالتخفي وعدم الغوص في الحياة اليومية؟ ربما وضعت أمامي أنه ثمة معوقات كانت تقف أمام مها محمد الفيصل، هذه المعوقات تتمثل في وضعها الاجتماعي كأميرة، وكذلك وضعها كحفيدة للملك فيصل رائد التضامن الإسلامي، والأمر الثالث كونها امرأة. ومن خلال هذه الرواية نهجت نهجاً للتغلب على كل معوق على حدة.

ففي وضعها كأميرة لجأت إلى سرد ألف ليلة وليلة، ووضعها كحفيدة لرائد التضامن الإسلامي لجأت إلى الخطاب الديني الصوفي وأنا أثمن وأبارك للأستاذة

سهام القحطاني على قراءتها الرائعة هذه الليلة لأنها استطاعت أن تدخل إلى النص بالمفهوم الصوفي عندما يُكتب. عندما قال زميلنا كامل صالح إن التطهر يستدعي دنساً يجب التطهر منه. المسألة ليست هكذا، فكلما تطهرت كلما سعيت للتطهر إلى أرقى للصفاء والتوحد كما أشارت الأستاذة سهام القحطاني. أما كيف تتخلص من كونها امرأة في مجتمع ذكوري في سرد الرواية، فقد لجأت للسارد فارس الذي بدأ رحلته للتطهر والسارد هو الذي قادنا إلى تعدد الرواة داخل الرواية.

كنت أشاهد في رواية (توبة وسليى) الغزل أو عمل الإبرة، الغرز ثم السحب، أو ما يمكن أن نسميه الحضور والغياب، فتلك الشخصيات تحضر وتعود أيضاً. كذلك بدأت الرواية بالحلم.. بدأت بمشهد أسطوري، مشهد مغر لأي قارئ محترف أن يتابع هذه الافتتاحية المذهلة. ذلك النعش الذي يطير أو يختفي من خلف ذلك الشيخ، ثم تبدأ من هنا مسألة الغزل، الحضور والغياب، حضور الحلم وغيابه ثم حضوره مرة أخرى بالتراب على فراشه ثم بدأت رحلة فارس.

أما عن تعدد الرواة، فلم يكن فارس قادراً على الدخول بالتوغل في نفسية المرأة، فاستعادت مها حضورها من خلال الكتاب الأحمر أو أحاديث أو حكايات سليى. أنا أتصور أن هذه الرواية قدمت لنا عالم الزهور بشكل غير مسبوق روائياً. إن الزهور توجد لأسرار يحملها قلب البسيطة، فقدمت الأقحوان والنرجس، وقدمت الريحان وملكة الليل والورد الدمشقي، وهي تعرّف الورود أنها مرآة للغرور وليس للغرام، ثمة قراءات أخرى لهذه الورود وما تحدثه في داخلنا.

هناك البحث الدائب والانتقال من قصة إلى قصة، ليست كل قصة بمعزل عن الأخرى، إذا تنبهنا أن فارساً خرج للتطهر من السيئات، خرج هرباً من المرأة البليدة والإمام البليد ذلك الذي لام نفسه أنه يصلي خلفه لسنتين مضت.

الاسم يتحول إلى حضور، هذا الاسم الذي يتحول إلى لغز، وكان يُردد دائماً أن الاسم شيء ينسب لكل شيء وهو توأم لكل موجود ولكل مفقود. وقد ذكرتُ في

إحدى الكتابات التي كتبتها أن الاسم هو صندوق البريد الذي نحمله، فلولاه لم تصلنا رسائلنا الحياتية. الاسم هو السر الذي يغيب عنا مع أننا نحمله دائما، لكننا لا نتعامل معه بعمقه الفلسفي. والرواية تسعى إلى إيجاد عمق فلسفي لهذا الاسم، ربما أحمّل هذه الأشياء لكوني أُعجبت بالرواية، لكنني أُحَمل هذا الوجود والحضور للاسم أنه المنتسب لكل شيء، وتوأم لكل موجود ولكل مفقود، ومع ذلك نتعامل معه بسطحية تكاد تكون غير واعية إلا أن فيروزاً ذكرتنا في إحدى أغانيها (أسامينا). أنا أتصور أن الثقافة العربية لم تتنبه كثيراً للاسم وإن كان ثمة اجتهادات في الفكر الصوفي في البحث عن الاسم، ومن هنا نأخذ الانطلاقة الصوفية التي بدأت بها مها الفيصل. وفي الرواية غلبت الأسماء المركبة، فالاسم الأول يغيب والاسم الثاني يحضر، بمعنى أن الاسم الأول غائب ويأتي الاسم الثاني المركب له ليكشفه، مثل قصر السماء وأسماء عديدة.

النقطة الطريفة هنا أننا كطبقات اجتماعية متواضعة في حياتها المعيشية ينطلق لدينا الخيال في تصور حالة الملوك، أوضاعهم وكيف يعيشون. هنا يفتح الخيال على واسع وتستطيع أن تتخيل ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر، لكن مها عندما تنزل إلى الطبقات الاجتماعية السفلى لا تستطيع أن تتخيل، فيكسر خيالها ويضيق ولا تستطيع أن تتفهم أوضاع الطبقات الفقيرة أو الأجواء الاجتماعية البسيطة من خلال علاقة فارس بمراد، أو علاقة القراصنة.

بالنسبة للزمن أنا أخالف صديقي كامل. الزمن ليس زمنين إنما هو زمن واحد، بدأ زمنا أسطورياً بالحلم وطيران النعش. يبدأ من الحلم ويدخل في الأسطورة برحلة فارس وبداية الحديث في الكتاب الأحمر الذي يغيب. إذن الزمن هو زمن واحد، زمن بدأ بحلم ودخل في الأسطورة وانتهى بالحلم، فهو الزمن الداخل في الأسطرة.

ماذا لو جئنا أمام لوحة جميلة ورائعة الألوان والظلال والأبعاد. كيف سيكون أثرها على ذواتنا؟ كل واحد منا سوف يشعر بمتعة لكنه لن يعرف سر هذه المتعة،

وهذا ما فعلته مها الفيصل، قدمت لك الرواية في قالب نسيجي، قالب النسيج، ذلك النسيج الذي يتحول إلى سجن لمن تريد أن تسقط صوته فيدخل داخل النسيج ليسكت. فهنا حضور وغياب، هي تستطيع أن تخرج هذا الخيط ليعطيك اللون ثم يغيب لكي يظهر لون آخر أو ضوء آخر.

أشرت إلى أن التطهر ليس له علاقة بالدنس، فكلما تطهرت كلما رغبت في التوحد كما أشارت الأستاذة سهام القحطاني. أنا ذهلت أمام توبة بن علي السالمي حين كان يدفن كل الجثث بمفرده وتمنيت لو أنها انطلقت من هنا لتأسيس عالم آخر مغاير أكثر متعة، أتمنى أن لا يكون هذا تملقاً، ولم أكن في يوم ما متملقاً، وكنت أتمنى أنها تخيب ظني وتكتب رواية سيئة.

*** الدكتور حسن النعمي:**

شكراً أستاذ عبده، لكن ميزة توبة أنه يردم قتلاه وهذه مفارقة مثيرة. فهناك إضاءات في الرواية جميلة جداً واستثمارها كان كبيراً جداً في بعض المراحل من الرواية، خاصة مفهوم اجتراح السيئات. لقد أعجبني وهو مفهوم رائع جداً. فلطالما كانت المباعدة بين الإثم وبين الإنسان مسألة تحمل صراعاً دراميأً عنيفاً. الرواية حاولت أن تظهره بطريقة أسطورية وخيالية. وأنا أعتقد أننا كنا دائماً نقرأ الرواية ونبحث عن هذا السيئ الذي ارتكبه، فإذا به يتحول إلى حكاية أكبر من أي شيء آخر. الأهم في الرواية هو المماثلة، فالشخصيات التي تظهر أيضاً لديها اجتراح للسيئات تحاول أن تتجاوزه، فإذا به يكتشف أنها تطهره وتدمجه في الآخرين وفي حكاياتهم. أعتقد أيضاً أن حبس الأحياء فكرة رمزية رائعة دالة على أن حبس الحي هو حبس للإثم نفسه الذي ينشغل به الحي دائما. فالرواية فيها جهد كبير وموهبة خلاقة.

*** الأستاذة حليمة مظفر:**

بداية أشكر الدكتور عالي الذي قدم لنا قراءة جميلة وممتعة ومختصرة، لن

أضيف لأن السابقين أضافوا الكثير. الفلسفة الصوفية كانت جميلة من خلال الرواية، لكن الأستاذ عبده خال يقول هناك رواية جيدة ورواية سيئة. لا، لا يوجد رواية سيئة، ربما هناك تفاوت في التجربة. هناك تجربة مطورة، وهذه التجربة تعكس الكاتب، لو نظرنا إلى روايات هند باغفار أو سميرة بنت الجزيرة التي صدرت منذ 30 عاماً وجدناها وفية لزمنها من حيث تعبيرها بأدوات سردية كانت شائعة حينها. ما أريد أن أقوله أن هناك تفاوتاً زمنياً بين تجربة مها الفيصل ابنة اليوم وبين تجربة هند وسميرة نتج عنه الكثير من الفوارق الفنية. التجربة في رواية مها مطورة. فيها وعي أدبي واجتماعي. هناك دخول إلى عالم الثقافة باتساعها، وبالتالي فلا يجب أن أحكم أو أقرأ رواية مها الفيصل كما قرأت روايات سميرة. فلا يجب أن نصادر أي تجربة نهائيا. فأي رواية لها إيجابيتها ولها سلبياتها، وبالتالي لا يوجد رواية سيئة ورواية جيدة.

* الدكتور عبدالله الغامدي:

لقد ابحر بنا الدكتور عالي أثناء قراءته لرواية توبة وسليي مجالات كثيرة، لكن من ملاحظاتي لما سمعت أنه لم يتطرق إلى الأساطير المتناثرة داخل هذه الرواية، والتي يمكن أن تؤلف قصصاً قصيرة عجائبية بما يسمى الفنتاستيك أو الأسطورية. كما أشار الدكتور عالي أن الكاتبة أشارت إلى رسائل متعددة، والرسائل حسبما رأيت أنها تركز على حالات معينة وهي العودة أو التوبة، لأن الرواية أظهرت أن الكاتبة تأثرت بالنص الديني، وكذلك بالشعر الصوفي، وهناك حالات اقتباس متعددة أشار إليها الأستاذ كامل صالح في بداية مداخلته. أيضاً أتساءل، هل توبة في بداية الرواية أو عنوانها يعني التوبة التي أشارت لها مها الفيصل في نهاية روايتها؟ ثم أعلق على كلمة (الزهرة) التي أشار لها أيضاً الدكتور عالي، وأقول هناك زهر ثابت وهناك زهر متحول، والزهر الثابت متعة للنظر والزينة، أما الزهر المتحول فهو متعة للنظر والتذوق. ثم أختم بالنسبة لما أشار له الأستاذ غياث بأن هذه الرواية الأفضل من بين الأعمال المقدمة في ملتقى جماعة حوار، فعلى أي أساس حكم بهذا الحكم؟

• الأستاذة سعاد عثمان:

قرأت الرواية، وإنها لحقيقة رائعة بأن تكون تلك هذه الرواية هي مسك الختام لبرنامج جماعة حوار لهذا العام، وذلك لما تحتويه من ثراء لغوي وحوار شائق، ولا أدري هل هو حسن حظ أم حسن اختيار بأن تكون القراءة لتلك الرواية من سعادة الدكتور عالي القرشي والذي أبدع ما أبدع فيها من نقد وشرح وتصور ورؤية، بالتالي لم يتبق في جعبتي أي لغة ولا إبداع مما قرأه علينا، لكن هذا لا يمنع من أن أعترف بأني شعرت بمتعة القراءة لتلك الرواية من تميزها الكبير عن بعض الروايات السابقة في هذا الملتقى، وتتميز الرواية أيضا بما نسميه في البرمجة اللغوية العصبية (NEP) بأركان الطاقة الإنسانية والتي تتكون من الأفكار واللغة والتركيز والتصور والشعور والسلوك، والطاقة الشخصية أو الإنسانية تعني إلهاب الشعور بالوعي المستمر. وهذا ما تجسد بالفعل في وعي بطل الرواية فارس، والذي كان بدوره لا تفوته شاردة ولا واردة إلا ويرصدها، ويتمكن في نفسه من تكوين تفسير مبدئي لما يدور حوله، مما جعله يتجانس مع كل فعل وكل واقع وكل قول، فقد كان ضمن إطار الإدراك والذي هو عبارة عن مجموعة أسئلة يستعملها الناس لا شعورياً فتكون السبب في تكوين مشاعرهم وأحاسيسهم ومن ثم تصرفاتهم، وهذا ما دفع فارس لمتابعة السفر والترحال والخوض في متاهات المجهول آملاً أن يجد أجوبة على الأسئلة الحائرة في نفسه. هذا فارس الذي كان فارساً بلا فرس ولا عتاد ولا مال، جاب الدنيا ورأى من المعجزات والكرامات ما لم يدركه من هو أعلم وأقوى وأثرى منه. ولله في خلقه شؤون.

الرواية لها بصمتها الخاصة وأسلوبها شائق ومثير وممتع بعبارات غير مألوفة ولا متكررة، فمالت في بوتقة الانسجام. أما تجسيد مها الفيصل في وصف الورود وألوانها وعطرها فيغرس فينا عدم الجرأة على قطف الورود بعد ذلك. أيضاً الرواية زاخرة بعبارات كثيرة فلسفية وحكيمة، مثل، «من وجد للزمن مقياساً، للعواطف والمشاعر والأفكار». وعبارة، «بذور في الثرى». وهي كلمة خير ودعوة طيبة وزفرة مشتاق وأنين تائب، ليتنا نحصل على تلك البذور.

أخيراً أنا شاكرة لهذا التجمع الأدبي، ملتقى جماعة حوار، والذي تميز بأن استفدنا منه بالحوار والوعي والثراء الفكري وأرجو من الله تعالى أن نوفق لمثل هذا الملتقى في الأعوام المقبلة.

*** الأستاذ محمود عبيدالله:**

مداخلتي ستقتصر على قضية الحلم. نلحظ أن الحلم بدأ في هذه الرواية متقارباً مع تفاصيل الواقع. أريد أن أسأل، ما معنى أن نبحث عن إجابة للحلم والحلم بالأساس هو إجابة على أسئلة الواقع الماضي، الحلم كثيراً ما يحمل الخوارق والغرائب، وقد يحمل الخطايا والذنوب أيضاً، ونادراً كحلم يحمل خطاب الإرشاد والتوجيه والوعظ المباشر. الحلم في رأيي هو فضاء يريح من تفاصيل الواقع، لكن الحلم في هذه الرواية كان استمراراً لتفاصيل الواقع وترسيخاً لها، وبالتالي زمان الحلم ومكانه وشخوصه هي شخوص الواقع ومتعلقاته وهمومه ومتاعبه.

بالنسبة للتداخل بين القصص بأكملها، فأعتقد أن هذا هو واقع الحلم إن جاز التعبير، لا نستطيع أن نطالب الحلم أن يخضع لمنطق الواقع وأبعاده. وبالنسبة لقضية التأمل الصوفي وما ذكر من التأثر الصوفي، من خلال قراءتي المتواضعة في هذا المجال أرى أن الفكر الصوفي عادة ما يحمل الرؤى والتأمل، فيقدم رؤى تأملية، ونادراً ما يقدم للإرشاد والتوجيه والوعظ المباشر، وهذا ما لمسناه من أول مبدعي الأدب الصوفي شعراً ونثراً.

*** الأستاذة أمل القثامي:**

مساء يتلألأ بوجودكم. أشكر الدكتور عالي القرشي على هذه القراءة. من عادتي القرائية أن أقرأ الرواية وأدون عليها ملاحظاتي، وأقرأ باحثة بعين الناقد عن هفوات الكاتب، ولا تجذبني جماليات الرواية بقدر ما تجذبني سقطاتها، واللوم لا يقع

على ذاتي الناقدة، بل على التعليم الذي غرس في بؤرة اهتماماتي التوجه إلى السقطات والبحث عن الهفوات، ولا أنكر أنني دائماً أشيد بالرواية التي تفرض نفسها بجمال أسلوبها وإتقانه وتماسك فكرتها. والروايات التي قرأناها في مسيرة سرديات المرأة في هذا الملتقى، كانت تبعث أرواحنا نحو نفث تراب الزلات طبعاً، لكن رواية اليوم ألجمت قلمي عن تتبع الهفوات لا لخلوها من ذلك، بل بسبب سؤال تكرر علي لمرات عديدة أنثر صمت قلمي، هل ستكتبين يا أمل سقطات الرواية كعادتك؟ فكان الجواب الأكيد الذي خرج من قناعاتي، نعم، لكن خلف (نعم) تخبأت مظاهرات الآخرين، (ولكنها رواية الأميرة مها الفيصل) ، شعرت بالإلجام، هل أكمل جراءة (نعم)، أم أدفنها تحت ركام المجاملات؟ أجلت الحكم إلى أن أقرأ الرواية، حاولت جاهدة أثناء قراءتي أن أدون ملاحظاتي كالمعتاد، وفي منتصف الرواية استعجلت خاتمتها، فقرأت الصفحة الأخيرة فاجأتني عبارة كتبت في آخرها، «كتبتها الراجية لربها مها أذهب الله عنها الغفلة والأسى»، شعرت بتواضع الكاتبة الجم وذاتها الواقعية، فكلنا ذو غفلة وأسى، ومن اعترف بذلك فهو أهل لاستقبال الرأي الآخر أياً كان ذلك الرأي، فتلاشت المفاجأة وذهب الإلجام.

أتممت الرواية وأنا أبحث عن السقطات، لكن تلك العبارة ما زالت تراودني وتؤزني نحو الجمال أزا رغم قناعاتي بأن الرواية متوسطة الجودة، لكنها التفت بشيء من الشدة، فخطابها الوعظي لم يكن مباشراً، وحكمتها رصت بمهارة تعدو وتغدو في حكاياتها المترابطة تارة والمتهلهلة تارة أخرى، وحكايات سليى تمثل في سردها المرأة الواقعية التي تحمل عن الآخر أضغاث الحياة، وهناك أيضا صورة المرأة الجميلة التي تجعل منك غاوياً وتصرفك عن موتك وعن عبادتك أحياناً، سليى تكشف برمزياتها المتناصة أو التناصية مع حكايات التراث أو الموروث الديني عن محاولة الدخول إلى مها منذ الحكاية التاريخية الدينية بدورها الأسطوري، حاولت الكاتبة أن تكون شاهدة على الحاضر الغائب في تأمل واعٍ، الحاضر في الواقع الذي نعيشه والغائب عن أذهاننا، فكلنا مشغولون بالحياة ومغرياتها.

مزجت الكاتبة أثناء سردها بالحكاية أشعاراً تكاد لا تتناسب مع السرد، فتشعر في بعض الأحيان أن الحكاية وظفت من أجل هذا الشعر.

* الأستاذ حسين المكتبي:

إن الوعي الروائي الثقافي الذي أنتج الرواية سرداً وخطاباً قائم على الاسترسال الذي ساد في عصر التعريب على يد ابن المقفع وتأثره بأدب الحكمة الفارسي والسجادة الفارسية دليلنا على ذلك. تقوم رواية توبة وسليى على مفهوم التطهير الأرسطي عبر الرومانسي العربي من خلال التشكيل السردي الاسترسالي والنهوض على الفلسفي والأسطوري والصوفي والتراثي الديني والشعري وهذا أمر ليس بالسهل. وهو ما أوقع النص في التفكيك على مستوى الخطاب من خلال ضعف التوظيف، لكنه على الأقل نجح في جمع شمل ما تقدم، ولذا نحن أمام أمرين اثنين استناداً إلى الوعي الثقافي الروائي، أولهما أننا أمام نص أو أمام فتح جديد- إذا صحت هذه التسمية - في الرواية العربية عن وعي، وهي إعادة إنتاج الموروث السردي عبر محكي يلتزم شروط البناء الفني والفكري لذلك الموروث بقالب روائي معاصر يلتزم هدف ذلك الخطاب، وهذا أمر يجب أن يولى أهمية كبرى بعيداً عن التفكك في السرد والخطاب الذي وقعت فيه (توبة وسليى)، أو أننا أمام حالة تجريد تحاول التميز من خلال التشكيل السردي الذي يفترض آليات محددة، وفي كلا الأمرين ثمة نجاح يكتب لهذه الرواية، أنها جعلتنا نقف أمامها لنبحث في أدواتنا.. كيف نقرأ هذا العمل؟ هل نقرأه ضمن سياقه التاريخي التراثي السردي؟ أي أنه خطاب أخلاقي إصلاحي اجتماعي استناداً إلى تشكيله السردي كما قُرِئَت (كليلة ودمنة)، وهذه بالضرورة قراءة ناجزة، وهو أيضا - أي خطاب ابن المقفع - خطاب تطهيري للسلطان في ذلك العصر. أم نلجأ إلى التأويل والإسقاط من خلال وقوفنا في منطقة ما بين السيميائية والتأويل؟ والحق أنه نص يطرح كل ما تقدم، بل ويطرح أسئلة أخرى في زمن بات التطهير مهمة شبه مستحيلة.

سؤالي للدكتور عالي، هل البحث عن مبررات القول الروائي فنياً وفكرياً يوقعنا في فخ تقبل أي نص تحت هذا المفهوم؟ أم أنه قراءة نقدية بالضرورة؟ يعني هل البحث عن مجرد مبرر لقول الروائي أو نلتمس للكاتب مبررات، نقول إنه أعاد الموروث، أم أنه قراءة نقدية بالضرورة؟

*** الأستاذة ذكرى الحاج حسين:**

في الحقيقة عندما نقرأ نصاً لا يهم اسم الكاتب. فالنص هو المادة التي أتعامل معها، لذلك نودي بموت الكاتب. ومن هنا دخلت عالم الرواية التي ندرسها. في البداية أبارك للأخت سهام وأؤكد لقد تجلت ثقافة المتلقي في مداخلتها، ولكني أقول إن النص هو الذي يسلمنا مفاتحه، ولا نستطيع تحميله كم معرفتنا. أما تفكيك النص فلا يعني أبداً إطلاق حكم قيمي أو أخلاقي عليه، ولكن مقاربته من جميع الجوانب وبذلك أبدأ.

حين قرأت الورقات الأولى من الرواية أدركت أن الكاتبة أرادت أن تدخلنا لعالم غرائبي يقع على مشارف الأسطورة ولا يلامسها. لغة وقورة ببنائها ومفرداتها، لوهلة شعرت أنني أقرأ قصص سندباد البحري، فارس ومراد هما مرادفان للحكم الوقورة المتعالية التعليمية التي أرادت أن تستخلصها الكاتبة، ليست الرواية نبض الحياة وإيقاعها، لكنها عالم مرسوم بدقة وحرفية، أقصد حرفية الفكرة المسبقة في ذهن الكاتبة، والتي أرادت أن تفصلها تفصيلاً.

أما استخدام الشعر في الرواية، فأظنها أرادت أن تعيدنا إلى تقنية السرد في عصر الانحطاط، لكنها لم تفلح في ذلك، لأن النصوص تراءت لي وكأنها مقحمة إقحاماً في النص الأساسي. أتساءل، جمال الغيطاني كان له باع في نوعية هذه الرواية واستخدامها لتقنية ألف ليلة وليلة في السرد وتوالد الحكايات، لكنه أبدع في ذلك وأضاف، فهل استطاعت الكاتبة ذلك؟ سيطرت فكرتان على الرواية؛ هما الهروب

والخطيئة، لكنها لم تنقلنا إلى عالم الوصول أو عالم النور في العالم السفلي الذي أرادت وقصدت الكاتبة إقحامنا فيه.

• الدكتور محمد نديم:

الحقيقة قد قيل الكثير والجميل عن هذا النص ولم يبق لي إلا الشيء القليل لأقوله. أولا سأشير إلى مفهوم قد تردد ذكره على ألسنة الزملاء وهو العجائبي والغرائبي والأسطوري. إن النص العجائبي هو نص محدد المعالم، وربما اطلع الزملاء جميعهم على كتاب تودروف حول القصة العجائبية، لذلك هذا الاستخدام أرجو أن يترسخ في أذهاننا على اعتباره مصطلحاً. فالعجائبي هو نص واقعي يدخله خيط غيبي أو ما ورائي، ثم يرجع النص إلى واقعه الملموس، وفي يد البطل شيء من ذلك العالم الماورائي أو الغيبي. أما الأسطوري أو الفنتازي كما ذكره ابن سينا ونحن نقول فنتازي الآن أو الفنطاسي كما يقول المغاربة، فهذا فن آخر. هذا النص ليس محيراً إطلاقاً، العجيب فيه أو المبدع فيه هو قدرة الكاتبة على الكتابة بهذه اللغة التي مع تواضعي أكتب أنا أيضاً بها، وأحب هذه اللغة بشكل شخصي، ولكن في مجال معين هو هذا المجال بالضبط، فنسيج النص يتلاءم أشد الملاءمة مع لغته، ولو حاولت أن تكتب نصاً واقعياً إذا شئنا أو نصاً يومياً سردياً بهذه اللغة أظن سيكون هناك انشطار ما بين التخيل والنص. فالنص مسطور من اللغة، فأي لغة يجب أن تستجيب لنسيج النص، وأظن أن الكاتبة قد نجحت أشد النجاح في اختيار هذه اللغة لذلك النص. وأشك في أنها تستطيع أن تخرج من هذا المأزق في المستقبل، لذلك فإن استحواذ هذا النوع من الكتابة على كاتب في بداية كتاباته أو في مرحلة متقدمة شيء خطير جداً. وهذا الخطر يأتي من أين؟ يأتي من أنه لا يستطيع أن يتخلص منه، ولي تجربة شخصية في هذا الموضوع عندما كتبت في مطلع حياتي وكنت في العشرينات بهذه اللغة، وبصعوبة أتخلص الآن منها إذا كتبت بحثاً أو محاضرة بسيطة عن موضوع يومي. هذا يُحسب للكاتبة في رأيي. فبالنسبة للنص أنا معجب بلغته لأنها ملائمة للموضوع.

نأتي إلى المشكلة. إن أي كاتب يريد أن يعالج قضايا كثيرة في فرصة متاحة له، فإنه يستغل هذه الفرصة لذكر أشياء كثيرة. وهذا النص وقع في هذا المأزق، يريد أن يكون نصاً إصلاحياً ونصاً روحانياً ومتعلقاً بالتراث، وبكل هدف جميل، لكن لا يمكنك أن تقول كل هذا في نص واحد. هذا ما رأيته وأحسسته في هذا النص. فهو نص يريد أن يتكلم عن الصوفية والروحانية وعن لغة الأزهار وعن خيال جامح بلا شك، ولكن لا يمكن قول كل شيء في نص واحد. أظن أن الاختيار كان ضرورياً جداً. فهذا النص يُكتب عدة مرات، يعني مرة قصة قصيرة، ومرة رواية، إلى آخره.

الشيء الأخير الذي أقوله إن النصوص الشعرية التي اختيرت لتطعم النص قد أساءت إلى النثر، لأنها ضعيفة جداً من ناحية المعنى ومن ناحية المبنى. والأدب العربي زاخر طبعاً بالنصوص الرائعة بهذا المعنى، وأعاتب الأستاذ عبده خال على شيء، وهو مذهبنا نحن البنيويين هو الفصل بين حياة الكاتب وإنتاجه. فالأستاذ علي المالكي طرح سؤالاً، لو أننا حذفنا الصفحة الأولى واسم الكاتب وجاءنا هذا النص، فلا أجد أي علاقة هنا في هذا النص بالذات بين الكاتبة وبين نصها. فالشروط الثلاثة التي ذكرها الأستاذ عبده حول حياة الكاتبة لا أجدها متجلية هنا على الإطلاق. وقد يُطرح سؤال، هل النص يؤول حياة الكاتب؟ أم حياة الكاتب تؤول النص؟ نجد نصوصاً ليس لها علاقة إطلاقا بكاتبها، ونجد نصوصاً أيضاً متداخلة أشد التداخل بحياة الكاتب. وفي هذه الحالة نستطيع أن نستشهد أو نستأنس بحياة الكاتب لتفسير النص أو تأويله، أما هنا فلا أجد أي علاقة وأي سبب لذكر هذا الموضوع وشكراً لاستماعكم.

*** الأستاذة ذكرى الحاج حسين:**

تعليقاً على كلامك يا دكتور عالي أقول، هل شعرنا بأميرة موجودة في النص؟ هل شعرنا ببلاط السلاطين؟ هل شعرنا بأشياء خاصة في حياتها؟ هنا نستطيع أن نقول إن للكاتب أو لحياته أو الوجود التاريخي مداخلة حقيقية في النص.

• الدكتور خالد باطرفي:

أنا أود فقط أن أعطي إضاءة على رحلة مها الفيصل في هذا الكتاب بحكم علاقتي بأسرتها ومعرفتي بقصة هذا الكتاب. هذا الكتاب أساساً لم يكن نصاً مقصوداً به أن يخرج على شكل كتاب، ولكنها كانت رؤى كتبتها على أمل أنه في يوم من الأيام تقرأها ابنتها سارة وتستفيد منها، وكما قال الأخ عبده خال فقد أصاب عندما قال إنها أرادت أن تروي رحلة وبحكم كونها أميرة أو كونها امرأة وجدت عراقيل فأدخلت هذه الرحلة من خلال فارس ومن خلال السجادة، وهذه حقيقة، لأن رحلة الأميرة مها رحلة شيقة، بدأت بالولايات المتحدة الأمريكية مرورا بأوروبا، وانتهاء بالمملكة، ودارت مرة أخرى هنا وهناك في مصر وفي بلدان عربية أخرى كثيرة، وشملت ثقافات متعددة لأنها تقرأ بثلاث لغات العربية والإنجليزية والفرنسية بنفس المستوى، وتوسعت في الفلسفة والثقافات الأجنبية قبل أن تبدأ في القراءة في الثقافة العربية، وكان قرارها النهائي أن تنتهي إلى الكتابة والتوسع والتعمق في الثقافة العربية والإسلامية، فهي رحلة إنسانية شيقة نرى انعكاساً لها في هذا الكتاب وفي هذه الرحلة الطويلة لتطوي هذا الكتاب. وهي بالمناسبة الجزء الثاني وليس الجزء الأول من ثلاثية كتبتها، الجزء الأول هو (سفينة وأميرة الظلال) الذي أعطيتكم نسخة منه، ولكن لظروف النشر، نشر الناشر الجزء الثاني قبل الأول، وربما لو قرأتم الجزء الأول لعرفتم أو كان سهلاً فهم النص وفهم المناخ الذي كانت فيه.

أما بالنسبة لكونها أميرة وعدم فهمها للطبقات الدنيا فأعتقد أن هذا خطأ حقيقي لسببين: أولهما رحلة الأميرة عبر البلدان، والثاني لعمل الأميرة سنوات طويلة في الأعمال الخيرية والاجتماعية من خلال جمعية النهضة النسائية في الرياض لست أو سبع سنوات كانت تعمل في هذه الجمعية وتزور بيوت الفقراء وتعيش أحوالهم ومشاكلهم ومعاناتهم أكثر مما كانت تعيش في القصور، وبالتالي فهي أيضا في رحلتها تدرجت في كل الطبقات الاجتماعية، والتقت بكل الأشكال والألوان، ولا أدري إذا كان هذا لم يتضح كثيرا في الرواية، لكنه جزء أيضاً من شخصيتها.. هذا ما أردت أن أقوله وأضيفه كإضاءة ربما تساعد على فهم النص وشكراً للجميع.

• الأستاذ عبده خال:

عـادة لا أطلب المرة الثـانيـة، ولكن اسـتـغليت تقـديري للدكـتـور حسن النعـمي وتقديره لي لأقول إني عندما تكلمت عن معوقات الأميرة مها، أنها بهذه المقدرة المهولة في صياغة العمل الروائي، ثم تلجأ إلى رداء قديم ملكي اتخذته شـهرزاد في جملة أشياء هو إلقاء الضوء على المعوقات التي تقف أمام المرأة، وليس أمـام الأميرة. كما أضيفت للأميرة معوقات أخرى كونها حفيدة للملك فيصل، وكون الوضع عندما يُنظر إلى ما يقوله الأمراء كوثيقة، وبالتالي هـي هربت إلى العالم الذي تستطيع من خلاله أن تقدم رؤاها.

أما عن ما عنيتـه بـالخيال في رواية مـها الفيـصل، فليس بالضـرورة أن تكون الأميرة بعيدة عن حيـاة الفـقـراء، لكن الفرق أن تعـيش هذه الحيـاة، والذي أردت أن أقوله هو اتسـاع ذاكرة المتـخيل من الطبقة الدنيا إلى الطبقـة العليا، فـحيـنئذ يتسـع الخيال، بينما عندما تنظر أو تنزل من الأعلى للأسـفل فإن الخيال يضيق، وليس لذلك علاقة بالحياة أو معرفتها.

• الدكتور عالي القرشي:

حقيقة الأشيـاء التي طرحت من قبل المداخلين والمداخلات كثيرة ومتنوعة جداً، ولكل الحق في اتخاذ الطريق الذي يراه مناسباً للدخول إلى هذا النص. فقط أريد أن أشير إلى بعض الملاحظات، لأن قراءتي كانت قصيرة جداً اعتماداً على أننا نقرأ هذه الرواية ونقدم قراءات مـختلفة، فليست القراءة عبئاً على ورقـة يقدمـها شـخص واحد، كثير من هذه الأمـور كانت حـاضـرة فـي الذهن ولا أريد أن أبرر قـراءتي واختـلاف القراءات الأخرى عنها.

مسألة الدخول في اتهام النص أحياناً، مسألة يبدو لي أنها غير لائقة أننا نتهم هذا النص بأنه قد نُقح، لماذا؟ هل لأنه نص مجازي؟ يمكن أن يكون هناك نص مـجازي.

فمن غير المعقول أن نجترئ على نص يُكتب، ثم نقول إن هذا النص حدث فيه أمر من طرف آخر، ويبدو لي أن مصادرات النصوص يجب علينا في محاوراتنا وفي مداخلاتنا أن نبتعد عنها ونتفق حول قراءة ما هو موجود ونبينه بدليل من النص نفسه، أما أن نذهب إلى مثل هذه المصادرات فأظن أن هذا ليس أمرا جديرا بأن نتقبله.

أيضاً الإعلاء من نص واتخاذ هذا النص مثلا فتحاً في الرواية العربية وما إلى ذلك من هذا الكلام، يبدو لي أنه أحيانا يمكننا نظم ثقافاتنا ونظم جهود كثيرة في ثقافتنا ونصوص أُنتجت وقَدمت بناء يختلف عن هذا النص، ولكنه بناء شاهق مثل هذا النص ولسنا الآن في مقايضة أسماء بأسماء أخرى على امتداد الوطن العربي.

الأخت سهام والأستاذ عبده خال دخلا للنص من المجال الصوفي، لكنني أتساءل أيضاً: هل صناعة الشخصية الصوفية والحكاية الصوفية هو إبداع الكاتب أم إبداع الثقافة الصوفية؟ يبدو لي أيضاً أن هناك إبداعاً أبدعته الثقافة الصوفية، فمعرفتنا بالثقافة الصوفية ومفردات الخطاب الصوفي وإسقاطها على النص هنا قد يعلي هذا من شأن هذا النص حين نحمله على هذا الخطاب. لا ضير على النص من أن يدخل إلى هذا المجال، وهذا المجال من الخطاب الصوفي موجود في النص حقيقة، لكن ما الذي استطاع النص أن يوظفه من هذا الخطاب لصالح خطابه أو لصالح بنائه النصي؟ فإذا تمكن النص من توظيف معين أو تمكن من زحزحة أمر معين وإضافة أمر آخر إلى هذا الخطاب الصوفي، هنا تبدو براعة النص في هذا الأمر. فكلنا نعرف أن النص الصوفي نص مفتوح على التجلي.. مفتوح على الكرامات.. مفتوح على إلغاء الأبعاد الزمانية والمكانية، وهذا النص هو كذلك، ولكن ما الذي استطاع هذا النص أن يحركه في هذا الخطاب.. ما الذي استطاع أن يوظفه من هذا الخطاب ويجعله منسجماً مع بنائه النصي؟ أظن أن البحث عن هذه المسألة هو الأمر الذي يدخل في صلب القراءة الناقدة لمثل هذا العمل.

الأستاذ عبده خال يقول أيضاً إن الرواية تخفت، أنا في ظني أن هذه الرواية لم تتخفّ، هذه الرواية عندما نقرأ هذه العوالم الموجودة فيها، خاصة أن هذا نص

مفتوح ومقروء من قِبل طبقات كثيرة ومن قِبل أفهام كثيرة جدا، فكأن كاتبته لم تبالِ بأي تفسير يؤخذ من هذه الكتابات ومن هذه الحكايات التي تحكيها في هذا النص، فهو نص يبدو لي أنه جريء ولم يتخفّ، النص الذي يدخل إلى المجال الصوفي أظنه نصاً جريئاً، النص الذي يدخل إلى عوالم الطبقات العليا أظنه نصاً أيضاً جريئاً؛ وإن كان يستخدم لغة التمييز، لأن الخطورة في التمييز أنه نص مفتوح وقابل للقراءة على أبعاد مختلفة مثلما أشار بعض الزملاء.

هناك أيضاً تساؤلات مختلفة: هل توظيف النصوص موفق؟ هل هناك دلالات تاريخية أو أسطورية أو هل هناك وثائق نصية شكلت نسيج العمل؟ أتصور أن هذه الأمور تحدث عنها الأخوة المتداخلون، فبعضهم كفاني الإجابة على هذه التساؤلات، لكنني لازلت على قناعة بأن التوظيف الشعري في النص لم يكن موفقاً مثلما أشار بعض الزملاء. وهناك نقطة أخرى أود أن أركز عليها وهي أن القول الذي تتلفظ به الكاتبة أو يتلفظ به السارد خارج إطار الحكاية كان قولاً مرهِقا ومجرداً للنص له كثير من الدلالات الرمزية التي يمكن أن نقرأها فيه.

جمال هذا النص يكمن في أنه خطاب إنساني. أتصور أن هذا النص لو كُتب قبل مائة سنة لما قلنا إن هذا النص كُتب في الوقت الذي كُتب فيه، أو أنه غريب على لغة تلك السنوات. كما أن هذا النص أيضا لو كُتب بعد خمسين سنة لما قلنا أن هذا النص غريب بهذه العوالم التي يتكلم عنها. ذلك لأن النص مفتوح في زمن التلقي له، وهذا شيء أظنه يُحسب للنص حينما اتخذ هذا الطريق أو هذا المسار في بنائه النصي.

لعل هذا ما أردت أن أقوله، ويبدو أن هذه الملاحظات أيضاً قصيرة مثلما هي القراءة قصيرة، شاكرا لكل المداخلات، وشاكرا لكل التساؤلات التي مرت على هذه الورقة، وشاكرا لكم تجشمكم من أجل الاستماع لمثل هذه القراءة حول هذا النص، ولكن أظن أن الذي أقدمكم هو النص وليست القراءة التي حوله، لأن جميعكم يحمل جعبة قرائية لهذا النص، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

* * *

خاتمة القراءات:

خطاب الإقصاء والإحلال
في الرواية النسائية السعودية

د. حسن النعمي

خطاب الإقصاء والإحلال
في الرواية النسائية السعودية

د. حسن النعمي

كنت أحسب أنني محظوظاً عندما آثرت نفسي بقراءة شاملة لروايات المرأة المقدمة في هذا الملتقى. لم أكن أعرف أنني دخلت عش الدبابير حتى بدأت لسعات التأويل التي قد تغضب أكثر مما تسر تحيط بي من كل جانب. كان بإمكاني أن أبدأ ورقتي هذه بأنني أقدمت على اختيار هذه الورقة حتى لا أرهق أحدكم وأتحمل عنكم جهد القراءة. وهو أمر فيه بعض الحق. فالقراءة الشاملة من غير شك مضنية، ومنزلقاتها في العموميات وارد، وقد لا تسلم من الاختزال بغية الإحاطة. أقول كان بإمكاني أن أدعي ذلك، وأجزم أن حسن نواياكم ستؤمن على كلامي، غير أني لا أخفيكم أيضاً أنني كنت أنظر إلى أبعد من هذا الملتقى، وهو استثمار ورقة مثل هذه لاحقاً في تأسيس رؤية أشمل عن خطاب المرأة في الرواية العربية. على أية حال ها أنا في الورطة، وعلي أن أبدأ في فكك عقدها واحدة تلو أخرى حتى نقف معاً إن أمكن على بعض ملامح خطاب المرأة في الرواية السعودية.

تأتي هذه القراءة في ختام جلسات ملتقى جماعة حوار بنادي جدة الأدبي

الثقافي، ضمن محور خطاب السرد المحلي في رواية المرأة، حيث تم قراءة خمس عشرة رواية، مثلت مراحل زمنية مختلفة بدءاً من الكتابات الأولى لسميرة خاشقجي، وهدى الرشيد وهند باغفار، ومروراً بكتابات رجاء عالم ونورة الغامدي وانتهاء بكتابات مها الفيصل ونداء أبو علي على سبيل المثال. وكما تباينت هذه الروايات في أزمنة صدورها، فقد تباينت في مستوياتها السردية من حيث مواكبتها لتقنيات السرد الحديثة. فتواضع روايات سميرة خاشقجي يبرره ضعف البدايات، وهو المبرر نفسه بالنسبة لروايات عبد القدوس الأنصاري والسباعي والمغربي في الثلاثينات الميلادية. لقد تزامن أول ظهور لرواية المرأة مع بداية مرحلة النضج النسبي في الرواية السعودية على يد حامد دمنهوري وخاصة في رواية ثمن التضحية الصادرة عام 1959م وروايات إبراهيم الناصر. غير أن ثلاثين عاماً يفرق بين أول صدور لرواية الرجل وبين رواية المرأة لم تنقذ المرأة من الوقوع في انكسارات البدايات، من حيث ضعف الأساليب وجفاف التقنيات. وقد كانت الروايات المنشورة منذ أوائل الستينات تسير في أفق بعيد نوعاً ما عن التطورات السردية في الرواية العربية إلا استثناءات قليلة. إن الروايات الأخرى لم تكن كلها في درجة واحدة فقد تفاوتت بدورها. فهل غايات الكتابة لدى المرأة لم تكن روائية أصلاً؟ بمعنى هل كانت الكتابة مجرد منبر تطرح من خلاله الكاتبات أفكارهن دون الوقوع في مأزق مواجهة سلطة المجتمع؟ فالرواية تبدو في نظر المجتمعات المحافظة مجرد تسلية لا يحفل بها أحد ولا يؤخذ ما فيها مأخذ الجد. أم هل الكتابة سعي من المرأة لاستخدامها أداة لفضح خطاب الرجل المهيمن بثقافة الكتابة؟ أم هل الكتابة قيد آخر قيدت المرأة الكاتبة نفسها به عندما لم تستطع أن تستشرف قضايا خارج علاقتها بالرجل؟ هذه مدارات وأسئلة جديرة بأن يعاد النظر فيها من خلال ربطها بمفهوم الخطاب، حيث لا ينبغي عزل الكتابة النسائية عن واقع الثقافة التي تقع تحت هيمنة الرجل.

ما الخطاب؟

الخطاب في علم السرديات هو كيفية تقديم النص السردي في مقابل الحكاية

التي تعنى بالمتن الموضوعي[1]. فهو هنا مفهوم إجرائي له علاقة بالجمالي وبالعلاقات الزمنية والفضاء الدلالي داخل السياق السردي. غير أن هناك مفهوماً آخر تطور على يد ميشيل فوكو، وهو المفهوم الذي ينظر له على أنه الحمولات الفكرية والتقاطعات السياقية بين أكثر من معطى تاريخي أو ثقافي أو اجتماعي أو سياسي، حيث تؤثر هذه الحقول في الممارسة الاجتماعية من ناحية، وفي المسلك الفردي من ناحية أخرى. إضافة إلى ذلك، يعنى الخطاب بوصفه نظاماً بتفكيك آلية اشتغال السلطة في مستواها الاجتماعي، مثل الأبوية، مفترضاً دائماً أن الإيديولوجية جزء من تركيبة الخطاب. فالخطاب ليس محايداً، بل إنه مؤطر بإشكالات وتصورات متباينة، حيث يسعى إلى تأكيد نفوذه بوصفه خطاباً منتجاً للاختلاف رغبة في الهيمنة[2]. ومن هنا يتأكد حضور الخطاب وفقاً لآلية التخفي والاشتغال على ما يوحي بنقيض رغبته. ويجد الخطاب في السرد بيئة ملائمة للاشتغال عبر آلية التخفي خلف المعلن والمصرح به. كما أن الخطاب لا يشترط الوعي به. فمنطوقه ليس لغوياً، بل هو عكس ما يظهر من التعبير الخارجي، إنه ما توحي به الدلالة الكلية للنص السردي. ذلك أن الكتابة السردية قادرة على الإيحاء بتعدد الاحتمالات وإعطاء الانطباع بالظنية وعدم اليقين. فالسرد في نهاية المطاف إعادة تمثيل رمزي للواقع وليس انعكاساً للواقع، أو تأسيس واقع موازٍ، بحيث يصبح حقلاً خصباً لإنتاج خطابات تتقاطع معه في أكثر من نقطة تماس. إن السرد بهذا المفهوم أقدر البيئات على منح الخطاب القدرة على التخفي والاشتغال بعيداً عن إشكالية المواجهة، بل والقدرة على فضح خطابات الواقع وتأسيس سلطة موازية تناهض سلطة الواقع.

وإذا كان الخطاب نظاماً له آليات اشتغال متخفية، فإنه يختلف عن هيكلية النص المتمثلة في الشكل والمضمون. فلا يتأسس بوصفه نقيضاً للجمالي أو مبغضاً له، كما أنه ليس مرادفاً للمضمون الذي يعد معنى ظاهراً وسطحياً. إن الخطاب بهذا المعنى صوت أقرب للحالة الميتافيزيقية التي تؤثر في وجودنا دون أن نشهد حضورها. وعليه لا يشترط الخطاب من أجل أن يعمل أن يكون هناك نص سردي عالي الجودة وآخر ضعيف المستوى. إنه نظام يحضر في أي نص سردي سواء كان

مميزاً أو ضعيفاً. غير أن ذائقتنا تعجز عن مقاربة الخطاب في النصوص الضعيفة كالنصوص التي قرأناها في هذا الملتقى، مع أنها من أخطر النصوص من حيث خصوبة اشتغال الخطاب. فبقدر أهمية الجانب الجمالي بالنسبة لمتذوقي السرد، فإن النص الضعيف بالنسبة للخطاب لا يقل أهمية عن النص الجيد.

ومن هنا فإن المرأة في رواياتها تشتغل وفق خطاب مسبق يملي عليها تراكمات من جدل العلاقة بين الرجل والمرأة. فالرجل هو المهيمن في السياسة والمجتمع، حتى بلغ الأمر في بعض الخصوصيات الثقافية إلى إقصاء هوية المرأة. فلا تدعى باسمها، بل تنسب إلى ابنها لا إلى ابنتها مثل نسبة الرجل إلى ابنه دون ابنته. كما أن المرأة لا تتحدد ولا تعرف إلا بالرجل، فهي زوجة فلان، وليس فلان زوجها. بل إن خطاب الثقافة الرسمي لا يفرق بين الزوج والزوجة. فالزوج لفظ موحد خال من التجنيس الأنثوي، منحاز للتجنيس الذكوري. إن المرأة وهي تكتب روايتها تقف أمام أهرامات من انحياز الثقافة للرجل. فهل بإمكانها أن تنعتق من خصومتها مع الرجل؟

ستركز هذه الورقة على نقطتين رئيستين هما دلالة المكان، حضوراً وغياباً، في رواية المرأة، ومفهوم الإقصاء والإحلال في علاقة المرأة بالرجل. ونعتقد أن هاتين النقطتين، رغم وجود قضايا أخرى يمكن تناولها، تبدو أكثر إلحاحاً بالنسبة لتفكيك الخطاب الذي تتكئ عليه رواية المرأة.

ستركز هذه الورقة على مفهوم الإقصاء والإحلال من زاويتين: الأولى، دلالة المكان، حضوراً وغياباً، في رواية المرأة، والثانية، إقصاء الرجل وتنصيب المرأة. ونعتقد أن هاتين النقطتين، رغم وجود قضايا أخرى يمكن تناولها، تبدو أكثر إلحاحاً بالنسبة لتفكيك الخطاب الذي تتكئ عليه رواية المرأة.

المكان: إقصاء المتن.. وتثبيت الهامش

أزمة المرأة مع المكان تبدأ من الواقع وتمتد إلى المتخيل السردي. فهي تبدو

محكومة بالمكان المغلق في اشتراطات ثقافية واجتماعية كبرت القناعات حولها حتى بدت هي القاعدة وماعداها هو الاستثناء. إن المكان المغلق حالةٌ خاصة تتشكل وفقاً لمواضعات اجتماعية، حيث تجد المرأة نفسها ملزمة بمراعاة شروط وجوده. إن عدم التصريح بالمكان أو التصريح به على نحو يوحي بانتفاء النقائص عنه يحيله إلى دلالة خطاب مناهض للسائد والمألوف والمتعارف عليه. فسلطة المكان المغلق تتجاوز الصيغة إلى الخطاب الذي يسعى إلى فتح قوسين للمرأة وكأنها زائدة نصية تخرج من حضور المتن إلى هامش النص الاجتماعي. وهو ما يوحي بثنائية ضدية بين المرأة والمكان المغلق. فالمكان المغلق صنيعة ذكورية تتأكد بها الفواصل القاطعة بين عالمي الرجل والمرأة. لقد مُررت هذه القناعات تجاه المكان المغلق تحت معايير مخادعة مثل معيار الخصوصية الاجتماعية للمرأة. وبهذه التحرز المفرط تم تكريس الإقصاء بالفصل بين عالمين، أحدهما يحمل سمات التذكير، والآخر يتسم بالتأنيث. وتكرُس هذا الإقصاء حتى غدا وجوباً لا تجوز فيه، بل وتقدس حتى غدا التفكير بخلافه تدنيساً للعرف الاجتماعي في التمسك بقناعة الخصوصية. وعليه، فإن المكان المغلق في تأثيره أبعد من صيغته المادية، بحيث يشكل حالة ثقافية تضع المرأة في ظل الضوء لا في وهجه. ولذلك، فإن إحساس المرأة بالمكان يختلف عن الرجل. ففي حين يعيش الرجل في فضاء مفتوح، تعيش المرأة مأسورة باشتراطات المكان المغلق ثقافياً واجتماعياً. ومن هنا تأتي كتابتها السردية لتنقلها من ظل المكان إلى أرض تتخلص فيها من نفيها وإقصائها. فهي تسعى من خلال كتابتها إلى إقصاء التصور الواقعي للمكان، وإحلال تصورها السردي المتخيل. فمن حيث الخطاب، لا يؤخذ غياب المكان عن رواية ما على أنه نقيصة سردية جمالية، بل خطاب متخف غير واع يتجسد في تغييب المكان. فهل حققت لها كتابتها السردية قدرة على اختراق حجب المكان المغلق التي ظلت تطاردها حتى وهي تكتب خطابها وتفصح عن أزمتها؟ إن المرأة التي كتبت هذه الروايات هي سليلة واقع من الإقصاء بمفهومه الثقافي والاجتماعي. السؤال الآن، كيف كان تعاملها مع المكان سردياً؟

من أجل وضوح مقاربة المكان هنا ينبغي التنبيه أننا نقصد بالمكان في صيغته

الاجتماعية التي تنتسب إليه الكاتبة. ومن هنا يتحدد معيار الغياب والحضور من منظور الخطاب بعيداً عن القيمة الجمالية، بحيث يمكن تأويل الحضور والغياب على أساس من الدلالات المكتسبة. فيمكن أن نعد غياب المكان نقيصة سردية، لكننا في الغالب لا نسأل السؤال المضاد، وهو لماذا غاب المكان؟ إن سؤالاً كهذا من شأنه أن يولد دلالة تكشف المستور وراء الخطاب.

لقد ظهرت رواية المرأة حذرة في تسمية المكان حيناً، ومتحفظة في أحيان أخرى، ومغيبة له في حالات أخرى، بل وجريئة في أحيان قليلة. لقد تجسد المكان في بعض الروايات من خلال ما يمكن أن نسميه (المكان البديل) الذي يأتي بوصفه بيئة سردية تعكس بيئة مناقضة للمرجعية الاجتماعية المتوقعة وفقاً لانتماء الكاتبات. السؤال، لماذا يحضر المكان البديل؟ إنه هنا من أجل أن يشتغل الخطاب بعيداً عن مفهوم المكان المغلق بصفته الاجتماعية التي تنتمي إليه الكاتبة. فهذه رواية هدى الرشيد (غداً سيكون الخميس) أحداثها خارج وطن الكاتبة، حيث تعالج مشكلة المرأة في علاقتها بالرجل في مجتمع بدا أنه لبنان، غير أن إحالات المعالجة تتجه إلى وطن الكاتبة. فلماذا لم يحضر المكان بصفته الاجتماعية؟ لقد حضر المكان بوصفه أداة وخلفية وحاضناً للأحداث، أكثر منه منتجاً للأحداث. لا شك أن مفهوم عدم اقتراب الكاتبة من تعيين المكان وتسميته يبدو أمراً منسجماً مع ظروف الإقصاء والهيمنة التي تعاني منها المرأة في السياق الاجتماعي. غير أن هناك مفارقة لابد من التوقف عندها. ففي الوقت الذي تقيم فيه الكاتبة هدى الرشيد حوادث روايتها خارج وطنها، فإنها في الوقت نفسه تستجيب لرغبتها الجموح في تحقيق ذاتها عندما تضع اسمها الرباعي على كامل الرواية. وهي بذلك تكسر التقاليد الأدبية التي تكتفي في الغالب بالإشارة إلى الاسم الأول واسم العائلة. وكأنها بذلك تؤكد صلات نسبها ومنطلقات جذورها، لتقول إن حوادث الرواية هي المكان نفسه الذي تنتمي إليه الكاتبة دون تصريح. إذا هو المكان البديل الملائم لتقديم خطابها في كيفية تقديم بيئة سردية تسمح بحرية العلاقات بين الرجل والمرأة التي تُعتبر غير ممكنة في المكان المغلق. وهنا يحدث خطاب الإقصاء والإحلال بدرجة يجعلنا ننصرف إلى التعبير عن هفوة

فنية قد تكون حقيقية، غير أنها وقعت بسبب الخطاب المتخفي الذي لا تشعر به الكاتبة فضلاً عن أنها تريد أن تقول فكرتها بأية طريقة.

في رواية هند باغفار (البراءة المفقودة) يحضر المكان البديل بقوة ووضوح. ويصبح حضوره منتجاً للأحداث. فنفيه أو استبداله بالمكان المغلق يلغي الرواية بكاملها. لأن حوادث الرواية قامت على أساس المكان المفتوح الذي لا يحد المرأة بحد. فأحداث الرواية تجري صراحة في محافظات مصر من خلال الهروب الدائم للمرأة/ غربة من جريمة قتل لم تقترفها، بل اقترفها رجل تحرش بامرأة أخرى. رغم أن الرواية في ظاهرها تعالج قصة عامة بحبكة بوليسية قوامها المطاردة والتخفي، فإنه يمكن تأويلها إلى أبعد من ذلك إذا نظر إليها ضمن آليات الخطاب في المكان البديل. ولعل ضرورة المكان البديل هنا ليس في مناقشة مدى علاقته بخصوصية مجتمع الكاتبة، بل إنه يحضر رغبة في إتاحة حرية التنقل والحركة للمرأة الهاربة من قدرها/ غربة. إن الهروب هنا لا يؤخذ في شكله البوليسي، بل في بعده الاجتماعي. فهو هروب من هيمنة الرجل/ الضابط المعني بتعقبها والأب الذي لم يتوقف عند إمكانية السؤال عن براءة ابنته مطلقاً. وحتى عندما وصلت إلى براءتها لم تصل إليها بنفسها، بل بإرادة جبارة من الرجل بصرف النظر عن اختلاف الدوافع من رجل إلى آخر. فغربة واقعة بين إرادتين ذكوريتين، إرادة شريرة وأخرى خيرة. فمصيرها يقرره الرجل سواء رضي عليها أم سخط. ونلاحظ أن الرجل هنا منتم للمكان المغلق حيث هو قاس وأناني وجبار، وهي ذات الصفات التي نجدها على سبيل المثال في رواية ليلى الجهني (الفردوس اليباب) أو رواية بهية بوسبيت (امرأة فوق فوهة بركان)، على الرغم من أن هاتين الروايتين قد صرحتا بالمكان المغلق. وهو ما يوضح أن البيئة السردية في البراءة المفقودة مكان خطاب، وليس مجرد مكان جرت فيه حوادث سردية. إن أهم ما في هروب غربة أنها استطاعت أن ترعى نفسها في أحلك الظروف حراجة. ففي مجتمع الكاتبة تبدو محاولة الهروب وركوب القطارات والعمل في الفنادق والمستشفيات وممرضة في المنازل أموراً فاقدة لأي مبرر فني. من هنا جاء الاستدلال على إقصاء المكان المغلق بصفته الاجتماعية التي تحد من حركة المرأة

في ظروف كهذه، لتقول الخطاب المتخفي إن أزمة مثل أزمة غربة كانت ستكون مضاعفة لو حصلت في مكان محافظ لا يتيح لها حرية التنقل بحثاً عن دليل براءتها. فهي لم تستطع أن تعثر على دليل براءتها إلا من أجل وجودها في المكان البديل الذي يتيح لها حرية الحركة، على عكس المكان المغلق الذي ربما يقودها إلى حتفها. إن جدل الخطاب هنا واضح. فلكي تنقذ المرأة حياتها، بالمعنى المعنوي على الأقل، تحتاج إلى مكان بديل. وبالتالي يمكن تأويل حوادث الرواية كلها إلى إشكالية مكان ليس إلا؟!

وإذا كان إقصاء المكان أو عدم تبرير حضوره سردياً في هذه الروايات يبدو خاضعاً لأسباب اجتماعية أو لإخفاقات فنية، فإن رواية رجاء عالم في رواية (مسرى يا رقيب) تشغل نفسها بالمكان الميتافيزيقي. فهي تهرب من واقعها إلى واقع ما ورائي، حيث تبدأ رحلة الخروج من شرطها الاجتماعي بتأسيس كتابة لا منتمية. قد لا تكون الأسباب نفسها هي التي حدت بالكاتبات الأخريات في التخفي خلف المكان البديل، أو تسطيح حضوره إلى أقصى مدى، هي الأسباب التي أملت على رجاء عالم اختيارها. لقد كتبت رجاء لقارئ لا يعيش مشكلاً اجتماعياً، كتبت لقارئ يحتاج أن يعيش العوالم الميتافيزيقية أكثر من رغبته في التعايش مع الفن الذي يسائل الواقع ويستنبت منه جدوى الحياة. إن كتابتها من حيث قراءتها ضمن آليات خطاب الإقصاء، هي أيضاً هروب آخر إلى المكان البديل. فهي ليست في نهاية المطاف بعيدة عن مستوى الخطاب في الكتابات النسوية الأخرى. فالكاتبات اللواتي استخدمن تقنية المكان البديل لتمرير قناعاتهن بضرورة التغيير هن أكثر التحاماً بالخطاب في مستواه الاجتماعي والثقافي.

ولعل رواية (توبة وسُليى) لمها الفيصل تنهج النهج نفسه فيما يتعلق بالاستغراق في المكان البديل، حيث تؤسس لمكان خارج الواقع، حدوده ذاكرة مثقلة بالرغبة في الخلاص من ضيق المكان إلى رحابة الحياة. فأحداث الرواية تدور في فضاء مطلق لا يختزل أي إحالات اجتماعية مباشرة، رغبة في تأكيد كونية الفعل،

متخذة من فكرة التطهر من اجتراح السيئات مدخلاً للبحث عن الخلاص من القهر وفقدان الأمل. ولتأكيد كونية التطهر يغيب المكان بمضمونه الواقعي المعاصر، ليحضر المكان المفرغ من أي دلالة واقعية ليصبح الخطاب كما توحي به الرواية غير احتجاجي، وغير تصادمي، منسجماً مع التكوين الكلي للرواية.

وتقدم رواية سلوى دمنهوري (اللعنة) ورواية حنان كتوعة (عندما ينطق الصمت) المكان دون تعيين واضح لهويته الاجتماعية. وإمعاناً في المفارقة فإن المكان هنا ينتهك المكان المغلق عبر تقديم حوادث لا تنسجم مع مفهومه في تقييد الحركة، مثل انفتاح العلاقة بين الرجل والمرأة في العمل أو في سياق العلاقات الاجتماعية، حيث تبدو حركة المرأة مفتوحة. فسمراء وأسيل في رواية (عندما ينطق الصمت) وغيرهن يعملن مع الرجل بشكل مباشر في مكتب للمحاماة. فهل هذه هفوة فنية من كاتبة مبتدئة؟ لا شك أن هذا تفسير منطقي وقريب إلى التصور. غير أن الذهاب بعيداً باتجاه قراءة مضمون المكان يكشف أن الخطاب المتخفي نحو البحث عن المرأة التي لا تحدها قيود هو ذاته في كثير من الروايات النسائية. فقضية الخطاب لا تعترف دائماً بالجمالي الذي هو مجرد قناع من الأقنعة التي تخفي حمولات الخطاب. كما أن طبيعة المهنة التي قدمتها الرواية تختزل قدراً من المفارقة في رواية لا تقدم ما يشفع لها جمالياً. إذاً لماذا كتابة روائية، فقيرة جمالياً، لكنها خادعة في خطابها. إن ضعفها الجمالي هو تمرير لخطاب متخفٍ يأخذ من الرواية ذريعة للبوح بالمسكوت عنه. فلا يظهر في رواية (عندما ينطق الصمت) أي تصريح بالمكان إلا في سياق هامشي، عندما كانت تشير سمراء إلى والدها في متابعته لفريق (العميد). وهي إشارة قد تنفي فكرة المكان البديل، غير أنها تعزز فرضية الخطاب المتخفي. فإذا كانت هذه الإشارة دليلاً على التصريح بالمكان، فإن الرواية قد قدمت فضاءً آخر خارج مفهوم المكان المغلق من حيث حرية الحركة التي تبدو منسجمة مع المكان البديل كما أوضحنا سابقاً.

كما أن شامل في رواية (اللعنة) يأتي بالمكان البديل إلى بلده، حيث يصبح

الآخر مركز الخطاب في الرواية. فشامل الذي نشأ وتعلم في أمريكا وجعلت منه طبيباً مرهف الحس، يأتي إلى بلده، الذي لم يكن معيناً في الرواية بدقة، باحثاً عن ماضيه. لكنه في نهاية الرواية وقد وجد المكان مهشماً يقرر العودة إلى أمريكا حيث يجد الرجل الذي رباه وقد أسلم وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة. ما الذي يمكن أن نقرأه في ذلك؟ رواية المكان الذي حضرت فيه أحداث الرواية مكان مليء بالأوجاع، مكان يعيش أفراده في أزمات اجتماعية ونفسية. فهذا عميد الأسرة الماحي المشلول، وهذه شروق المجروحة المكابرة، وهذا شامل بجروحه وقلقه يعجز عن التوائم مع المكان. وعلى العكس فإن ذاكرة المكان الآخر، وتربية الآخر بدت أكثر حيوية بالنسبة لشامل، وهو ما تنهي به الرواية منطوقها، إنه الخطاب الذي يرى في شامل صنيعة الآخر منذ طفولته بعد وفاة وأسرته في حادث سير. فهو يسير بعيداً نحو المكان البديل مرة في طفولته وهو غير واع، ومرة بعد أن عرف حقيقة المكان الذي كان يبحث عنه فلم يعثر إلا على حطامه، وهو ما جعله يقرر العودة إلى استجلاب المكان البديل. وهي النتيجة نفسها التي تنتهي إليها رواية (مزامير من ورق) لنداء أبو علي، حيث يقرر مشاري العودة إلى بريطانيا، مؤكداً عدم قدرته على التوائم مع مجتمعه.

أما رواية ليلى الجهني (الفردوس اليباب) فقدمت تجربتها بتسمية المكان (جدة)، لكن الأهم ليس التسمية، بل ربط المكان بعمق أزمة المرأة في مقابل تسلط الرجل. فالمرأة ضحية خيانة الرجل الذي تركها بعد أن خدش أحشاءها بجنين لم تجد بداً من البحث عن إجهاضه لتكشف المستور من ثقافة المكان الموسوم بالقداسة. وهنا تتجسد فرضية المكان البديل سردياً. فالمكان البديل هنا هو التصريح بالاسم مع كشف زيفه، فيتحقق مكان آخر تماماً، مكان يمليه الخطاب أكثر من الضرورة الجمالية. فذات الفكرة القائمة على انتهاك حقوق المرأة يمكن أن تتحقق في أي مدينة أخرى. ولذلك جدة ليست مقصودة لذاتها، بل بصفتها السردية. فجدة التي نعرفها، هي عكس المدينة التي قدمتها الرواية. فالأولى مدينة واقعية، والأخرى مدينة سردية جاءت بديلاً للأولى وفقاً لمقتضيات الخطاب وآليات اشتغاله. وهو الخطاب نفسه في رواية (مزامير من ورق) لنداء أبو علي، حيث تتجلى جدة سردياً في مواجهة مع

علاقات صاخبة بين الجنسين في مكان ينكر خطابه الواقعي هذه الممارسة، لكن خطاب السرد يستبيح المكان المغلق عبر ترويج فكرة يرفض وقوعها المجتمع المحافظ. وهنا يأتي الخطاب ليقول قولته في نفي القداسة المزعومة بطريقة غير مباشرة.

وإذا كانت المعالجة السردية في بعض الروايات تتعامل مع المكان بصفته الخارجية، فإنه هنا يحضر بصفته الداخلية. فالمكان المغلق المكنى عنه بجدة أصبح مكاناً منتهكاً بإخراج المسكوت عنه من باطنه. وهنا يظهر الخطاب على أنه خطاب رغبة في الإدانة من ناحية، والتطهر من ناحية أخرى. فالرواية تنقض مسلمات الواقع بقداسة المكان المغلق الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، على فرضية أن الثقافة قادرة على إشاعة روح الاطمئنان في نفوس أتباعها وإقناعهم في إعادة تدويرها دون أدنى شك في سلامة أبنيتها وكيفية اشتغالها معرفياً وسلوكياً. فما حصل لبطلة (الفردوس اليباب) ليس خطيئة امرأة، بل خطيئة مجتمع يحجب ويقصي، يعفي الرجل ويدين المرأة. فهناك مباعدة بين المكان بوصفه فرضية سردية، والمكان بوصفة مادة واقعية وسلطة الاجتماعية. الكتابة السردية ليست مجرد زخرف سردي، رغم أهميته، بل إنها خطاب متخف في قوالب السرد. فليس هناك كتابة بليدة من حيث الخطاب، بل هناك كتابة فقدت فرصة تعزيز وجودها جمالياً.

السؤال الآن، هل هناك رهاب حقيقي عانت منه الكاتبات في عدم التصريح بالمكان من ناحية، أو في اتخاذ المكان البديل بوصفه حلاً لتمرير خطابهن من ناحية؟ أم هل هو الخروج من المكان المغلق بغرض الإدانة من ناحية، أو بغرض معالجة موضوعات تبدو معالجتها في ظروف المكان المغلق غير مواتية من ناحية أخرى؟ لا نملك إلا فرضية الخطاب المتخفي الذي يدفع إلى الرغبة في الخلاص من ناحية، والرغبة في تعزيز الحضور من ناحية أخرى. إن ربط السياقات بعضها ببعض قد يفسر دون أن يحسم الإجابة، قد يبرهن مرحلياً، دون أن يكون هذا البرهان أو ذاك نهائياً. لأن النهاية بالمفهوم الفلسفي غير حتمية، بل متغيرة بحسب البدايات المختلفة. فكل نهاية تحمل بدايتها في أحشائها، كما أن الولادة تحمل نهايتها في أحشائها كذلك.

الخطاب والخطاب المضاد: الإقصاء والإحلال

ذرفت المرأة في هذه الروايات قطرات من الدموع بعد أن أدركت أن براءتها في عيني الرجل مفقودة. حاولت أن تنتزع بسمة من بين بحيرات الدموع، وأن تصوب لعنتها وتستنطق الصمت الذي تعتقد أن الرجل قد فرضه حولها. لم تكن تعلم أن قولها يا سيدي لآدمها، ليس إلا محاولة لتصويب سهم البوصلة تجاه الرجل. فردوسها من يباب وعيونها على السماء، ومزاميرها من ورق، تحمل التوبة إلى سُلَيى حيث ترفع بوحها منادية مسرى يا رقيب الذي أوصلها إلى كشف المخبوء في رماد السنين، مستبشرة بأن فجرها الجديد سيكون يوم الخميس. لماذا الخميس بالذات؟ هل لأنه يرمز للراحة، حيث تتوارى المسؤولية بمعناها الوظيفي، لتبدأ بعده رحلة المجاهدة والمكابدة في رحلتها مع إقصاء الرجل. إن إشكالية خطاب المرأة في هذه الروايات أنها اختزلت القضية في الرجل، اختزلت مصدر شقائها في الرجل، وأصبح العالم في نظرها الرجل، وأصبح يقينها أنها لا تستطيع أن تحيا في وجود الرجل، فلكي تكون، ولكي يظهر دورها قررت إقصاء الرجل بلعب سردية بدت أحياناً ساذجة، وأحياناً متكلفة، وفي أحايين أخرى بدت متسلطة. إن فهمنا لخطاب هذا النمط من الكتابة السردية يمكن أن نلجه من باب النظر إلى العلاقة بين الرجل والمرأة على أنها لعبة إقصائية، تسعى إلى التغييب من أجل كسب الهيمنة والحضور، تأسيساً على مبدأ فرضية أن الخطاب «قوة منتجة للاختلاف طمعاً في الهيمنة»[3].

رواية المرأة في السعودية نمط من الكتابات السردية التي تتخذ من الفن السردي منطلقاً للتعبير عن جدل الذات مع الواقع، هاربة من الكائن إلى واقع ينبغي أن يكون حتى ولو في المتخيل السردي. إن المرأة الكاتبة في هذه الروايات لا تشبه شهرزاد إلا في كونها تريد أن تهرب من كونها ضحية إلى الخلاص من واقعها. إن إشكالية المرأة في هذه الروايات أنها لا ترى من العالم إلا الرجل، فهو خيبة أملها، وهو شريكها المستبد[4]، وهو قدرها الذي تهرب منه. لقد تحولت بعض كتابات المرأة إلى ذات ناقمة تفترض سوء الرجل مقدماً. فالمرأة التي تستخدم السرد في هذه

الروايات ليست شهرزاد التي أشاعت روح التسامح ونقلت الرجل من «التدمير إلى التسامح، ومن القتل إلى العفو بفعل السرد»[5]، بل إنها امرأة واقعية عانت من تسلط ثقافة الرجل، وعنَّ لها أن تأخذ بعض أدواته لتقهره بها.

معظم روايات المرأة المقدمة في هذا الملتقى تتسم بضعف فني بارز، مرده على الأرجح الافتقار إلى الموهبة لدى أغلب الكاتبات. ولعل منطلق بعض هذه الروايات لم يكن الفن في الدرجة الأولى، بل استغلال الكتابة لفرض هيمنة الحضور. فالكتابة قادرة على حمل انتصارات متخيلة للمرأة في مقابل انتصارات الرجل الواقعية. ومن ثم فإن الكتابة هنا تنتقل من صفتها الأدبية إلى صفتها الاجتماعية، ومن صفتها السردية إلى صفتها الإيديولوجية، بغية تأسيس خطاب مضاد لخطاب الرجل. فمثلما يمارس الرجل حرب الإقصاء في خطابه الواقعي، فإن المرأة تمارس الإقصاء في المتخيل بعد أن عجزت عن تحقيق الإقصاء أو استرداد حقها في المماثلة لخطاب الرجل في الواقع. غير أن إقصاءها للرجل عن هيمنته هو إحلال لها في موقع الهيمنة والسيطرة. فإذا كان الرجل يقف على هرم متعال من أخطاء الإقصاء والتهميش والتسلط، فإن سلوك المرأة لذات الخطاب هو مأزق وضعت نفسها فيه تحت طائلة الدفاع عن حقوقها. لقد بدا واضحاً أن خطابها السردي يقدم نفسه بديلاً لخطاب الرجل. فالعالم، وفقاً لتصوير المرأة السردي، قد سئم من الرجل الذي قاد العالم إلى الخراب. فهو خطاب يؤسس شرعيته على فرضية الأخذ بمبدأ الفرصة. فالرجل، في نظر هذه السرود، تسيد العالم ولم يفلح في إسعاد الإنسانية، وتحولت المرأة إلى سادنة القرابين، حيث ظلت تنجب الأبناء ليجروا إلى ساحات الحروب. إن الروايات تطرح السؤال التالي، ماذا لو حلت المرأة مكان الرجل؟ كيف سيكون حال العالم؟

قدمت رواية (آدم يا سيدي) لأمل شطا فرضية الإجابة لخطابي الإقصاء والإحلال عندما أقصت الرجل/ حمزة من حبكة الرواية معترفة له بدور شهم، لكنْ عليه أن يعتزل الحضور، أن يتقاعد عن دوره، أن تحضر المرأة ويغيب الرجل حتى

يظهر دور المرأة. لأن من أساسيات الخطاب استبعاد الثنائي، وتأكيد فرضية الإقصاء. لقد جاء موت حمزة فعلاً حاسماً ليخلو مسرح الأحداث للأم الأرملة لتنهض بدور كان يقوم به زوجها. ولعل أول صدمة واجهتها هو إقرارها أنها لم تكن تعرف العالم الذي عاشت فيه سنوات طويلة، لأن حمزة/ الرجل كان هناك دائماً يقوم بدوره. أما هي فقد ظلت قابعة في شرطها البيولوجي القائم على العطاء دون المشاركة والمبادرة. أما بعد إقصاء حمزة، فقد نجحت الأم الأرملة في تربية الأبناء، حيث كشفت خطاباً مناقضاً للرجل وهو الحوار في حل كل المعضلات التي تواجهها دون اللجوء للقهر والتسلط والاستبداد. وهو ما نلحظه كذلك في رواية امرأة فوق فوهة بركان، حيث تقوم الأم بدور ترميم العلاقة بين الأب وأبنائه. ظهرت الأم شريفة قادرة على تأسيس قناة للتواصل مع ابنها في الوقت الذي رأى الأب أن الحوار مع ابنه فيه قدر من جرأة الابن عليه وتعويد له على تكسير أوامره[6]. وهي إشارة إلى تعطيل الرجل لعقله واستبداله بعضلاته لحل مشكلات العالم. ولا تبتعد رواية بسمة من بحيرات الدموع لعائشة زاهر أحمد عن تحمل الأم أخطاء الرجل في ترميم العلاقة المنهارة بين الأب وأبنائه[7]. وإذا كانت رواية آدم يا سيدي لا تتنكر للرجل ولا تصمه بالتسلط، بل تمنحه من الصفات الكريمة ما يجعل هذا الوصف يخرج عن سياق كثير من الروايات المقروءة في هذا الملتقى، فإن ذلك لا يبدو مختلفاً في محصلة الخطاب العام الذي تشتغل عليه هذه الروايات وهو أنه لا وجود للمرأة في حضور الرجل، وبالتالي لكي تحضر المرأة لابد أن يغيب الرجل. إنها المفارقة بعينها. ففرضية أنهما شريكان في السلطة/ المسؤولية فرضية خارج الخطاب الذي لا يمكن أن يتسامح في دحر سلطة الهيمنة التي تتأتى للمفرد لا للمثنى.

وإذا كانت رواية (آدم يا سيدي) أكثر دهاء في إقصاء الرجل، فإن هناك روايات لم تحتمل لعبة الدهاء. من هذه الرواية (بسمة من بحيرات الدموع)، و(وهج من بين رماد السنين) لصفية عنبر، حيث أقصت الرجل بطريقة بدت نزقة وغير مبررة سردياً. فالبطلة منى فتاة نذرت نفسها وقلبها لابن عمها أمين، حقق نفسه علمياً ومهنياً وهي منتظرة له. وعندما أرادت أن تكمل تحصيلها العلمي على أن يتزوجا

ويسافرا معاً لتكمل دراستها خارج وطنها اعتذر لأنه لا يمكن أن يترك حياته المهنية. وهو ما جعلها تقرر ألا تنكسر. وسافرت للدراسة وحيدة، مقصية له، مثلما أقصاها من قبل، إقصاء بإقصاء. وإذا كانت الرواية بهذا الترتيب مفرطة في الخيال، فإنها تسعى إلى تأكيد قدرة المرأة على النهوض بنفسها والانتصار مثلها مثل الرجل. وتنتهي الرواية بانتصار متخيل لمنى، يكمن في ثناياه خطاب الهيمنة، الواحد بسلطته، والمشترك بعقلانيته. وإذا كان سفر منى بمفردها للدراسة للخارج غير ممكن في حالات اجتماعية ودينية وثقافية في خطاب الواقع، فإن ذلك يؤكد جموح خطاب المتخيل في تعزيز أسبقية خطاب السرد على الواقع. فهناك فرق بين الكائن والممكن، فالكائن خطاب الواقع المعلن، بينما الممكن خطاب متخفٍ يحرص على تحقيق ما ينبغي أن يكون وهو في الغالب ردة فعل للخطاب الكائن.

وفي رواية (قطرات من بحيرات الدموع) لسميرة خاشقجي، يلعب الخطاب الدور نفسه الذي لعبه في رواية وهج من بين رماد السنين، حيث لا تجد ذكرى حضورها الإنساني والاجتماعي إلا باختفاء الرجل من حياتها، الأب أولاً، وحبيبها ثانياً، لكن بدرامية أظهرت قسوة الرجل وضعف المرأة إلى أقصى مدى. ذكرى فتاة بدوية تصاب بالخرس جراء قتل أبيها لوالدتها بتهمة لم ترتكبها، تصاب ذكرى منذ اللحظة بالخرس بمعنى يحمل دلالة رمزية تتناسب مع خطاب الإقصاء الذي يمارسه الرجل في حق المرأة. إنها خرساء أمام الرجل، خرساء أمام مواجهتها للعالم، خرساء أمام قدرها. منذ هذه اللحظة يبدأ خطاب حضورها في التشكل. فهي نزيلة معهد الصم والبكم، المؤسسة التي ستقوم برعايتها، لكن تحت رعاية خاصة من قبل الرجل الذي يخرجها من ضيق الحياة إلى رحابتها، يحبها وتبادله الشعور نفسه. إنه الدكتور عاصم. وهو رجل شبيه بحمزة في رواية آدم يا سيدي، ورغم ذلك، فوجوده عائق لوصل ذكرى إلى ما تبتغيه اشتغالات الخطاب المتخفي الذي يلح أنه لا مستقبل للمرأة إلا في غياب الرجل طوعاً أو كرهاً. فكما يموت حمزة في حادث مفاجئ لتتألق الأم الأرملة، ويموت الدكتور عاصم في حادث كذلك. ألم نقل إنه الخطاب الذي يوحد بين هذه الحالات، يكشف الأزمات ويقترح الحلول. لقد مات عاصم، لتتفوق ذكرى

بعيدة عنه وتبلغ أعلى المراتب. فتكتب معاناتها وتصبح كاتبة مشهورة تدور المطابع من أجل كلماتها التي تفضح عالم الرجل[8]. فإذا كان الأب قد قتل الأم، أم ذكرى، بفعل سلطته المزدوجة كونه شيخ القبيلة وكونه رجلاً، وهو قتل مادي صور المجتمع خالياً من القانون الذي ينتصر للمرأة، فإن ذكرى تعاني، بعد ذلك، من قتل أكثر قسوة من الناحية المعنوية عندما يتدخل والد عاصم من أجل أن تظهر رفضاً ونفوراً من ابنه عاصم حفاظاً على سمعة العائلة. وهو ما ترتب عليه وفاة عاصم في حادث سير تحت تأثر انفعاله الحاد.

ويشتغل هنا الخطاب المتخفي ليظهر عموم العلاقة بين المرأة والرجل في مستواها الواقعي، وهو خطاب الهيمنة. فالرواية هنا مجرد تمثيل رمزي للواقع في صورته الفظة، غير أن الرواية تنقل الخطاب من مستواه الواقعي إلى مستواه التخييلي. حيث تظهر المرأة/ ذكرى مالكة لإرادتها، قوية في تضحيتها، قادرة على التفوق والنجاح دون وجود الرجل. وهذا تأكيد على أن المرأة لا تنتصر إلا في غياب الرجل لا في حضوره أو في مشاركته. وهو خطاب الإقصاء الذي صور قدرية الظروف التي تضع المرأة أمام نفسها، فإما أن تكون أو لا تكون. لقد حققت المرأة/ ذكرى وهي بمفردها أكبر الانتصارات، حيث اصبحت كاتبة مشهورة يشار إليها بالبنان، ويصفق لها العالم كله رجاله قبل نسائه. هذا هو خطاب الإقصاء الذي ترى فيه الكاتبة مدخلاً لتأكيد وجود المرأة، حيث أظهر أن تفوقها يعود إلى تخلي الرجل عنها، الأب من قبل، ثم والد حبيبها الذي طلب منها التضحية من أجل سمعة ابنه، ثم أخيراً موت حبيبها عصام. وهو ما يجعل خطاب الإقصاء حاضراً عند الكاتبات وفقاً لرؤية استحالة حضور المرأة في وجود الرجل.

وتبدو رواية (امرأة فوق فوهة بركان) لبهية بوسبيت منسجمة مع ذات الرؤية. فالرواية منذ البداية وضعت الرجل والمرأة في طرفي نقيض، حيث يبدو العنوان الأنسب للرواية امرأة على فوهة بركان الرجل لأنه لا توجد حكاية إلا من خلال الرجل القاسي المستبد. فالرواية كتبت بعد أن قالت شريفة رائية لحالها بعد أن

زوجها والدها دون علمها «إن الكلام لم يعد له فائدة الآن»[9]. غير الرواية لم تكتب إلا لترميم صوت شريفة المهزوم وبناء خطاب العلاقة بين الرجل والمرأة من منظور يسمح بفضح سلوك الرجل سواء الأب أو الزوج في حال هذه الرواية. فالشابة المراهقة شريفة يقوم والدها الجاهل القاسي حسب وصف الراوية[10]، بتزويجها دون علمها، حيث تزف إلى أحمد الرجل الكهل الفظ القاسي[11] الذي لم تره إلا ليلة عرسها. ولا يظهر شيء جديد في الرواية من حيث الخطاب. فهو خطاب يخلو من الصراع، خطاب يعمل على تضخيم صورة الرجل العنيف، الفظ في تصرفاته مع زوجته إلى حد أنه لا يتنازل في أن تشاركه طعامه. جدار عال من القطيعة النفسية يزيده ارتفاعاً إنجابها لابنتين قبل فرحته بمولوده الثالث. غير أن فرحته هذه لم تغير من تعامله مع زوجته. وتكاد الرواية تستمر في صورتها النمطية هذه حتى صعدت الرواية خطابها بإقصاء عنفوان الرجل، حيث أصيب أحمد بالعجز والمرض مما سمح لشريفة أن تتمرد في ظروف قهرية كأن تخرج لزيارة ولدها عمر في المستشفى دون إذن من زوجها. لكن القفزة النوعية في حياة شريفة هي استغلالها للظروف الخارجية، لا لقدرتها الذاتية في الخروج للحياة. فمرض زوجها وعجزه وفقره وكبر سنه، سمح لها أن تبدأ رحلة البحث عن عمل لتعيل أسرتها. غير أن سلطة المجتمع وبيروقراطيته بدت أكثر قهرية عندما رفض طلبها للعمل في إحدى المدارس كمستخدمة لأن وظائف مدارس البنات تشترط تعيين الزوج حارساً والزوجة مستخدمة[12]. وهنا يظهر حضورها مرتبطاً بالرجل/ الزوج، لكن هذه المرة بدعم من ثقافة المجتمع التي ترى في الرجل الحارس الأمين على المرأة في حضورها وغيابها. غير أن هناك إلماحة صغيرة في نهاية الرواية نحو أمل في شيوع ثقافة توفر للمرأة حضوراً معقولاً، وخاصة عندما ظهر صالح زوج ابنة شريفة أكثر تسامحاً ودعماً لزوجته ومشاركته أعباء تعليمها ومستقبل حياتها[13]. لقد اختارت الرواية اسم صالح وعياً بأن الرجل الذي لا يعطي المرأة حقها فليس جديراً بأن يحظى برتبة الصلاح. غير أن حقيقة الخطاب السردي في رواية المرأة يؤكد أنه لا فرق بين رجل كريم مع المرأة مثل حمزة في رواية (آدم يا سيدي)، أو أحمد الرجل العنيف في رواية (امرأة فوق فوهة)

بركان. فالقضية تتعلق برغبة جامحة في الخطاب السردي النسوي في تغييب الرجل لأجل حضورها المستقل من كل ذرائعية للرجل في دعمها. فهو خطاب خفي لا يريد الشفقة ولا الإحسان من الرجل نحو المرأة، ولا يريد فرضية المشاركة بين الطرفين. إنه يريد فقط أن يرى العالم امرأة.

كلمة أخيرة

تبدو خمس عشرة رواية قادرة على منحنا قدراً معقولاً من بيان موقف ما من رواية المرأة في المملكة. لقد اتخذت المرأة من كتابتها السردية منبراً لتعزيز خطابها، غير مكترثة أو غير متفانية في الإجادة السردية، مما جعل رواياتها تبدو أقرب لمناشير اجتماعية متوسلة بالسرد. غير أننا لا ننفي تميز بعض الكتابات سردياً وخاصة رواية نورة الغامدي (وجهة البوصلة)، ورواية ليلى الجهني (الفردوس اليباب)، ورواية مها الفيصل (توبة وسُليى)، ورواية رجاء عالم (مسرى يا رقيب) مع ما في الأخيرة من التحذلق والتعالم.

إن أهمية قراءة رواية المرأة من منظور الخطاب يتيح فرصة الوقوف عند نقطة استخدام الجمالي لتبرير مواقف مسبقة أو لجعلها الركيزة الأساسية في المقولة السردية النهائية في رواية المرأة. فالمرأة تكتب بحس الإدانة المسبقة للرجل، بحس الرغبة في التجاوز وكسر القيود، فتتحول كتابتها إلى نص مقاوم يفتقد أحياناً مبرر وجوده الفني. وربما يفسر ذلك ضعف أغلب هذه الروايات من الناحية الفنية. وهذا لا يعني الدعوة إلى كتابة سردية خالية من القيمة الموضوعية، بل إنه تأكيد على ضرورة تلازم الجمالي والفكري في أي عمل سردي. ويبدو أن السرد هو الصيغة الأنسب في بث المرأة لأفكارها دون إثارة حفيظة المجتمع المحافظ، لأن السرد في منظور المجتمعات المحافظة خيالات وأكاذيب تدعو للسخرية أكثر من الاحترام أو أخذها مأخذ الجد. ومن هنا يتأكد اشتغال الخطاب في تعرية المخبوء وكشف إشكالية التعايش بين الرجل والمرأة.

لقد بدا وضع المكان في رواية المرأة استثنائياً، حيث سيطر حضور المكان البديل هرباً من المكان المغلق الذي تراه مرادفاً للواقع، لواقعها بكل أزماتها الاجتماعية. ومن هنا يتحول المكان البديل إلى خطاب يحدد موقفها من المكان المغلق حتى وإن عينت المكان فهو تعيين سردي غير واقعي، الغاية منه الإدانة وليس تحويله إلى حضور فاعل. فالكاتبات وقفن بين مكانين، مكان معين ومكان بديل. فالمكان البديل يكمن في عدم التصريح به أو التصريح بمكان مغاير لمكان انتماء منتجة النص. وهو يبدو من الناحية السردية مقبولاً، غير أن الخطاب يرى أن هذا التبديل في جوهر المكان غير محايد، بل إقصاء للمكان الواقعي بغية تسجيل موقف غير معلن. أما المكان المعين، جدة مثلاً، فهو يحضر في الغالب لغرض الإدانة كما في رواية ليلى الجهني (الفردوس اليباب)، ورواية نداء أبو علي (مزامير من ورق).

السؤال الآن، هل المرأة الكاتبة تعي إشكالية الخطاب عندما تكتب؟ أم أنها تكتب وفقاً لقناعاتها بعيداً عن التقرير المسبق لنسف خطاب الرجل؟ هل كاتبة (آدم يا سيدي)، على سبيل المثال، كانت تعي أن موت حمزة سيقرأ على أنه إشكالية خطاب يقوم على مفهوم الإقصاء والإحلال؟

لا شك أنها أسئلة لا تلغي وعي الكاتبات بالتجربة على تفاوت فيما بينهن، لكنها أيضاً تعمل وفقاً لخطاب يجيد التخفي والاشتغال بطريقة ماكرة. إن دور المتلقي في كشف آلية اشتغال الخطاب تبدو عملية حاسمة في تلقي هذه الأعمال عموماً، وفي استنتاج رؤية توحد بين هذه الكتابات التي تتكرر فيها الثيمات المختلفة، مثل إقصاء الرجل والهروب من المكان بأشكال مختلفة، لكن من أجل نتيجة واحدة.

هل يمكن للمرأة أن تكتب رواية بعيداً عن أزمتها مع الرجل؟ لعل هذه الكتابة هي التحدي الأكبر الذي تواجهه المرأة الكاتبة. ذلك أن وصولها إلى هذه الكتابة معناه أنها بدأت تفكر برؤية منفتحة على العالم، برؤية تخرجها من دور الضحية إلى دور يتناسب مع دورها البيولوجي العظيم المتسم بقدرتها على العطاء. أترك هذا الافتراض لكم أيتها السيدات والسادة.

المراجع والهوامش

1) تودوروف، تزفيطان. «مقولات السرد الأدبي». طرائق تحليل السرد الأدبي. الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992، (ص 41).

2) ناصف، مصطفى. بعد الحداثة: صوت وصدى. جدة، النادي الأدبي الثقافي، 2003، (ص 148).

3) المصدر السابق، (ص 148).

4) انظر صورة الرجل مثلاً في رواية بهية بوسبيت. امرأة فوق فوهة بركان. الرياض: دار عالم الكتب، 1996م.

5) النعمي، حسن. «غواية السرد: قراءة في المقامة البغدادية للحريري» المجلة العربية للعلوم الإنسانية. العدد 73، شتاء 2001، (ص 114).

6) بوسبيت، بهية. امرأة فوق فوهة بركان. (ص 57-58).

7) أحمد، عائشة زاهر. بسمة من بحيرات الدموع. جدة: نادي جدة الأدبي، 1979م. (ص 15-14).

8) خاشقجي، سميرة. قطرات من الدموع. بيروت: منشورات المكتب التجاري، 1973م، (ص 119-120).

9) وسبيت، بهية. امرأة فوق فوهة بركان. (ص 16).

10) المصدر السابق، (ص 53).

11) المصدر السابق، (ص 53-54).

12) المصدر السابق، (ص 98).

13) المصدر السابق، (ص 95).

* * *

ملحقات

كلمة الأستاذ عبد الفتاح أبو مدين
في افتتاح ملتقى جماعة حوار

بسم الله الرحمن الرحيم

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

شكراً للدكتور حسن النعمي فلست راعياً ولا مرعياً وإنما أنا رجل من عرض الناس، أنا منكم وإليكم، وربما نصيبي من القياس إليكم من الثقافة أقل مما تتوقعون لكن كرم الدكتور حسن وكرمكم جعلني أتحمل مسؤوليات وأندفع إلى العمل الأدبي بإذن الله.

أحييكم وأحيي السيدات في الصالة الأخرى والواقع أن هذا العنوان الذي اتخذ عن جماعة حوار عنوان مفرح بالقياس لي لأنه ينتمي إلى جذور كثيرة، ربما أرجع بالتاريخ سبعين سنة إلى جماعة أبولو في عام 1933ومجلتهم الشعرية والأدبية ونطمع أن يكون مجالنا في الحوار في حقلنا الثقافي امتداداً للحوار الذي طرحته الدولة على الأمة وهو مبدأ نشكر الله أن حققه لنا جميعاً والحوار مبدأ للتعامل ومبدأ للتفاهم وسيادة للحوار البناء.

فهذا الحوار وهذه الجماعة المباركة بإذن الله بكم وأنتم لها لأنه لكم، وليس لي إدارته. وهذا الكلام أيضاً ينسحب علي سيداتنا في القاعة الأخرى، ولعل هذا البرنامج الذي قدمه الدكتور حسن وهو رجل جاد وعامل في امتداده وفي التنويع من برنامجه في هذا الطرح الذي يشارك فيه رجال ونساء سيكون دافعاً لنا جميعاً لننمو من خلاله إلى أن يكون لهذه الحوارية مجالها الناجح بإذن الله.

والدكتور حسن بلا شك مكسب للنادي ومكسب للبلد ولذلك نطمع أن يكون هذا البرنامج في هذه الحوارية المثمرة بإذن الله انطلاقاً إلى مجال أوسع. فالنادي ناديكم جميعاً وللنساء فرصة للتواجد والمشاركة والتحاور وهو مبدأ حياة في أي عصر وفي أي زمن، فنشكركم ونشكر الدكتور حسن ونشكر سيداتنا في القاعة الأخرى بما سيسهمن من حواراتهن وإثراء للفكر الثقافي ونطمح أن يكون هذا الملتقى الحواري له امتداد طويل عبر الزمن وعبر ما يعالج من قضايا وما يطرح فيه من الصالتين وأن تنشر هذه الثمرة أيضاً في علامات وفي الدوريات التي نقدمها لعالمنا العربي، فإننا نريد أن نقدم أفكارنا للآخرين وليحكموا عليها بما يشاءون لأننا من زمان ونحن متهمون بأننا أمة منغلقة وأن ليس لنا أدب وأن ليس لنا فكر.. إلخ لكن نرجو من الله عبر هذه الحوارية وعبر ما نقدم من دوريات منتظمة بإذن الله من اثني عشر عاماً، إلى جانب دعوتنا لعدد من الأقلام العربية للمشاركة للإدلاء بآرائهم في مجلتنا (علامات) لتوضيح صورتنا الثقافية. وسوف تكون لنا مشاركاتنا في الخارج لننقل إليهم ما يدور في ساحتنا الثقافية بالمملكة العربية السعودية.

شكراً لكم، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

الخطاب الافتتاحي لملتقى جماعة حوار

للدكتور حسن النعمي

يطيب لي أيها السيدات والسادة أن أرحب بكم في هذا الملتقى الجديد. ملتقى جماعة حوار، إنه تجمع من أجل الثقافة ننشد من خلاله حواراً يعيد النظر في كثير من المسلمات الثقافية، حوار يبلغ مداه كافة ألوان الطيف الثقافية بجرأة واعية ووعي ملتزم ومسؤولية أدبية ترتقي بحوارنا من منطلق أن الكلمة أمانة وأن صوتنا الآن سيكون تاريخاً في المستقبل ربما تحاور حوله الآخرون.

اسمحوا لي في البداية أن أعطيكم نبذة قصيرة عن فكرة هذه الجماعة.

من خلال اجتماعات متوالية انتظم عقدها بحضور الأستاذ سحمي الهاجري والأستاذ عبده خال والأستاذ علي الشدوي وحسن النعمي انبثقت فكرة الجماعة بمسمى حوار، وكانت فكرة المجتمعون تصب في تأسيس إطار عام ووضع مخطط البرنامج الثقافي للموسم الأول لإعطاء بداية واقعية للعمل، مع الأخذ في الاعتبار أن تخضع برامج الجماعة في المواسم القادمة للمزيد من المشاورات مع أعضاء وعضوات هذه الجماعة. هذا الملتقى ليس أكاديمياً، بل إنه ثقافي ينشد الشمولية وينشد الحوارية المتفاعلة من خلال قبول مبدأ الاختلاف في وجهات النظر، لكن هذا الملتقى لا يضيره أن يكون فيه الأكاديمي وأن يكون فيه المثقف الواعي وأن يكون فيه المحب للثقافة وأن يكون فيه الراغب في المعرفة، فهو منبر مفتوح وعضويته مكفولة بالحضور والجلوس علي مائدة الحوار، لقد تم اختيار محور هذا العام من بين موضوعات متعددة منها تجربة الشعر الحديث في المملكة، لكننا صرفنا النظر عنه عندما عرفنا أن موضوع ملتقى النص في العام القادم سيكون عن الشعر بالمملكة.

فكرنا في تناول ظاهرة التطرف لكننا وجدنا أن غليان الأحداث من حولنا وعدم

تبلورها بشكل نهائي سيحد من الوصول إلى استنتاجات واستدلالات قيمة في الوقت الراهن.

أيضاً فكرنا في تناول صورتنا لدى الآخر من خلال الرواية التي كتبت عن مجتمعنا بأقلام عربية، لكن عدم توفر كافة الأعمال المكتوبة في هذا السياق جعلنا نرجئه إلى مناسبة قادمة.

فكرنا في موضوعات عديدة لكن استقر الرأي في النهاية على تناول (خطاب السرد المحلي، ورواية المرأة نموذجاً). وقد تم اختيار هذا المحور لسببين هما:

أولهما: أننا نعتقد أن هذا المحور لم يسبق لأي جماعة أن تناولته بالحديث والحوار والنقد ضمن سياق تاريخي من قبل. إن مجمل الدراسات التي قامت حول رواية المرأة نظرت إليها بوصفها روايات منفردة هدفها استحسان الجيد منها والتنبيه على ما ليس كذلك.

السبب الثاني: يعود إلى فكرة الاحتفاء بالمرأة المثقفة التي حرمت من المشاركة في الحوارات الفكرية لأسباب عديدة. وها هو نادي جدة الأدبي يمارس دوره الطليعي، يمنحها فرصة الحضور لفعالياته، ومن هذا المنطلق رأينا في جماعة حوار أن يكون الاحتفاء بها هو تقديم إبداعها وفكرها على طاولة الحوار، غير أننا لم نكتف بذلك، بل أسندنا لبعضهن المشاركة الفاعلة في تقديم أوراقهن وتأويلاتهن على أعمال بعينها مثل الدكتورة عفت خوقير والدكتورة أميرة كشغري والدكتورة إيمان التونسي والدكتورة لمياء باعشن والدكتورة فاطمة إلياس والأستاذة نورة المري والأستاذة إيمان الصبحي والأستاذة سهام القحطاني والأستاذة حليمة مظفر، والأستاذة أمل القثامي وغيرهن ممن سيكون لهن مشاركة ومداخلات في المنتديات اللاحقة حول هذا المحور. أما انتم أيها الإخوة فأنتم الذين ناصرتم مشاريع ثقافية من قبل رأت النجاح الذي يجب أن يجير لكم كما كان الحال في نادي القصة في جمعية الثقافة بجدة، وأنتم الذين سيجرى الحوار على ألسنتكم ,لتأكيد حضارة الإنسان في بلادنا. فلا يمكن أن يقوم حوار إلا بكم ولا يمكن أن تنجح تجربة إلا بتواجدكم. وقبل أن أختم حديثي لابد

أن ننسب الفضل لأهله فالشكر منا للأستاذ عبدالفتاح أبو مدين على دعمه لنا وإتاحته فرصة الحوار لنا بين جنبات النادي. وأقول للأستاذ عبدالفتاح أبو مدين إنه شاب يحمل حكمة الكبار أو كبير له روح الشباب. إن من يتعامل معه سيدرك أنه يتعامل مع الاثنين معاً، نفس كريمة تحب العمل وتجلُ من يحب العمل، له منا خالص الدعاء بطول البقاء ودوام العطاء. كما أود شكر الزملاء الأستاذ سحمي الهاجري، الأستاذ عبده خال، الأستاذ علي الشدوي على جهودهم الكبيرة في التخطيط لهذا الملتقى. كما أشكر سعادة الدكتورة أميرة كشغري على جهودها في التنسيق والمشاركة في التخطيط. وأود أن أشكر كافة الزملاء أعضاء مجلس إدارة نادي جدة الأدبي والإخوة العاملين على دعمهم لهذه الجماعة منذ بدأ التفكير فيها.

أستأذنكم لإعطاء الفرصة للأستاذ علي الشدوي لبدء منتديات هذا الحوار بورقة أحسبها خير تمهيد لحوارنا هذا المساء.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

محور (خطاب السرد المحلي)
الرواية النسائية السعودية نموذجاً
2004/2003

يتناول هذا المحور مراجعة شاملة لرواية المرأة في أدبنا المحلي منذ أوائل الستينات الميلادية بغية الوقوف على أسئلة البدايات، وخصوصية الخطاب الروائي في بعده الاجتماعي، من حيث تقديم المرأة لذاتها وموقفها من الرجل ووعيها بالسياق العام من حولها، بالإضافة إلى تطور جماليات القص لديها.

الرقم	الرواية المقروءة	القارئة/ القارئ	تاريخ القراءة
1 -	ما قبل البدايات في مسيرة رواية المرأة	علي الشدوي	2003/09/23 - 1424/07/26
2 -	غداً سيكون الخميس/ هدى الرشيد	سحمي الهاجري	2003/10/08 - 1424/08/11
3 -	قطرات من الدموع/ سميرة خاشقجي	د. إيمان تونسي	2003/10/22 - 1424/08/25
4 -	آدم يا سيدي/ أمل شطا	د. فاطمة إلياس	2003/12/09 - 1424/10/15
5 -	البراءة المفقودة/ هند باغفار	عايض بن سعيد القرني	2003/11/05 - 1424/09/10
6 -	بسمة من بحيرات الدموع/ عائشة زاهر	إيمان الصبحي	2003/12/23 - 1424/10/29
7 -	وهج من بين رماد السنين/ صفية عنبر	خالد ربيع السيد	2004/01/07 - 1424/11/14
8 -	اللعنة/ سلوى دمنهوري	نورة المري	2004/01/21 - 1424/11/28
9 -	مسرى يا رقيب/ رجاء عالم	علي الشدوي	2004/02/10 - 1424/12/19
10 -	وجهة البوصلة/ نورة الغامدي	د. لمياء باعشن	2004/02/25 - 1425/01/04
11 -	عيون على السماء/ قماشة العليان	عبده خال	2004/03/10 - 1425/01/18
12 -	الفردوس اليباب/ ليلى الجهني	د. أميرة كشغري	2004/03/23 - 1425/02/02
13 -	امرأة على فوهة بركان/ بهية بوسبيت	كامل صالح	2004/04/06 - 1425/02/16
14 -	مزامير من ورق/ نداء أبو علي	محمود عبيدالله	2004/04/21 - 1425/03/01
15 -	عندما ينطق الصمت/ حنان كتوعة	د. عفت خوقير	2004/05/05 - 1425/03/15
16 -	توبة وسُليى/ مها محمد الفيصل	د. عالي القرشي	2004/05/19 - 1425/03/29
17 -	الجلسة الختامية/ قراءة شاملة في رواية	د. حسن النعمي	2004/06/03 - 1425/04/14

ببليوغرافيا الروايات المقروءة

1 – أحمد، عائشة زاهر. بسمة من بحيرات الدموع. جدة: نادي جدة الأدبي الثقافي، 1979م.

2 – أبو علي، نداء. مزامير من ورق. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003م.

3 – بوسبيت، بهية. امرأة على فوهة بركان. الرياض: دار عالم الكتب، 1996م.

4 – باغفار، هند صالح. البراءة المفقودة. بيروت: مطابع المصري، 1972م.

5 – الجهني، ليلى. الفردوس اليباب. الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، 1998م.

6 – خاشقجي، سميرة. (سميرة بنت الجزيرة العربية). قطرات من الدموع. بيروت: منشورات المكتب التجاري، ط 2، 1973م.

7 – دمنهوري، سلوى عبدالعزيز. اللعنة. مكة: مطابع الصفا، 1994م.

8 – شطا، أمل. آدم.. يا سيدي. جدة: شركة المدينة المنورة للطباعة والنشر، 1995م.

9 – الرشيد، هدى. غداً سيكون الخميس. القاهرة: دار اليوسف، 1979م.

10 – عالم، رجاء، وشادية عالم. مسرى يا رقيب: سيرة مسرى جواهر بنت العابد النارية. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1997م.

11 – العليان، قماشة. عيون على السماء. أبها: نادي أبها الأدبي، 1999م.

12 – عنبر، صفية. وهج من بين رماد السنين. بيروت: الدار العربية للموسوعات، 1988م.

13 - الغامدي، نورة. وجهة البوصلة. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002م.

14 - الفيصل، مها محمد. توبة وسُلَيى. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003م.

15 - كتوعة، حنان مصطفى. عندما ينطق الصمت. جدة: دار العلم، 2003م.

السير الأدبية للمشاركين في القراءات الرئيسة

- **د. أميرة كشغري**: دكتوراة في اللسانيات وتحليل الخطاب. لها اهتمامات بحثية في تحليل الخطاب وعلم اللسانيات النصي، وقضايا الترجمة، والدراسات الثقافية، ودراسات المرأة وغيرها.
- **د. إيمان تونسي**: أكاديمية، حصلت على الدكتوراة في الأدب الإنجليزي/ المسرح، نشرت العديد من الأبحاث حول المسرح، منها مسرحة الحكاية الشعبية"، والترجمة المسرحية: واقعها وآفاقها. تعمل حالياً في كلية التربية للبنات بجدة.
- **إيمان الصبحي**: باحثة، حصلت على الماجستير في الأدب العربي الحديث، تعد الآن أطروحة الدكتوراة في الأدب الحديث. لها العديد من المشاركات المنبرية في نادي جدة الأدبي.
- **د. حسن النعمي**: قاص وناقد. أصدر ثلاث مجموعات قصصية، هي: (زمن العشق الصاخب 1984)، (آخر ما جاء في التأويل القروي 1987م)، (حدَّث كثيب قال 1999م). وكتاب في النقد (رجع الصدى: قراءات في الرواية السعودية).
- **خالد ربيع السيد**: له مشاركات عديدة في النقد السينمائي والروائي والموسيقي، كما نشر العديد من القصص القصيرة في الصحف والمجلات، يعمل حالياً مراسلاً ثقافياً لصحيفة الحياة في طبعتها السعودية.
- **سحمي الهاجري**: ناقد وباحث: صدر له كتاب (القصة القصيرة في المملكة في عام 1988م عن نادي الرياض الأدبي، يُعد الآن رسالة الدكتوراة في الرواية السعودية الحديثة.
- **عايض بن سعيد القرني**: ناقد، أعد العديد من الدراسات النقدية حول الرواية، صدر له كتاب (قناديل القصور السبعة: دراسات نقدية).

- **عبده خال**: قاص وروائي، أصدر العديد من الروايات، منها (الموت يمر من هنا 1986)، (مدن تأكل العشب 2000م)، (الأيام لا تخبئ أحداً)، (الطين). كما أصدر العديد من المجموعات القصصية منها (حوار على بوابة الأرض)، (لا أحد)، (ليس هناك ما يبهج).
- **د. عفت خوقير**: ناقدة ومترجمة، نشرت العديد من الأبحاث في أدب المرأة منها «صورة المرأة في السرد المكي وتأثير المكان والزمان»، «ونساء مكة والإبداع».
- **علي الشدوي**: ناقد وباحث: صدر له كتاب (العجيب والغريب: مدخل إلى ألف ليلة وليلة 2003)، وكتاب (ضحايا التأويل 2005). كما صدر له رواية (فوق سماء أفريقيا 2007).
- **كامل فرحان صالح**: شاعر وروائي وناقد، صدر له كتاب الشعر والدين: فاعلية الرمز الديني المقدس. أصدر ثلاثة دواوين: (أحزان مرئية 1985)، (شوارع داخل الجسد 1991م)، (كناس الكلام 1993)، وله رواية (جنون الحكاية 2000م). كما نشر العديد من الدراسات النقدية حول الشعر والرواية. شارك في العديد من الأنشطة المنبرية في نادي جدة الأدبي.
- **د. لمياء باعشن**: أكاديمية. دكتوراة في الأدب الإنجليزي. أصدرت كتاب (التبات والنبات: حكايات شعبية من الحجاز). وكتاب (Folktales from Saudi Arabia). كما قامت بترجمة كتاب (العمى والسيرة الذاتية: دراسة في أيام طه حسين).
- **محمود عبيد الله**: باحث، وحاصل على ماجستير في الأدب العربي القديم.
- **د. عالي القرشي**: ناقد وأكاديمي. أصدر العديد من الكتب، منها: (طاقات الإبداع 1994م)، (الرؤية الإنسانية في حركة اللغة 1997م)، (نص المرأة 2000م)، (وحكي اللغة ونص الكتابة 2004م).
- **نورة المري**: ناقدة. أصدرت كتاب (ملامح البيئة السعودية في روايات إبراهيم الناصر الحميدان)، تُعد الآن رسالة الدكتوراة في الأدب العربي الحديث من جامعة أم القرى، مكة المكرمة.